Bibliothek
des
Alten Gymnasiums
in
Regensburg

Staatliche Bibliothek
Regensburg

Hist. lit. 1588/3

SBR069026830736

GESCHICHTE DES DRAMA'S.

GESCHICHTE

DES

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

III.

Das aussereuropäische Drama und die latein. Schauspiele n. Chr. bis Ende d. X. Jahrhunderts.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1866.

GESCHICHTE

DES AUSSEREUROPÄISCHEN

DRAMA'S

UND

DER LATEINISCHEN SCHAUSPIELE

NACH CHRISTUS BIS ENDE DES X. JAHRHUNDERTS

VON

J. L. KLEIN.

Bibliothek des Alten Gymnasiums in Regensburg
Germ. A 61 (3) E 23

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1866.

Staatliche Bibliothek Regensburg

STUDIEN BIBLIOTHEK REGENSBURG

Der Autor behält sich das Recht der Uebersetzung vor.

Staatliche Bibliothek Regensburg
G. 1965/1792

Für den dritten Band hatte die Vorrede zum ersten, ausser dem Drama der Inder und Chinesen, das Drama der romanischen Völker in Aussicht gestellt. Nun schliesst der dritte mit dem lateinischen Drama des X. Jahrh., und eröffnet die heitere Perspective auf ein zweites Jahrtausend mit den unübersehbaren Dramen aller möglichen Völkerschaften! Haben wir auf Ersch und Gruber abonnirt, oder auf eine Geschichte des Drama's? So könnte der Leser kopfschüttelnd fragen, und die Schwere des dritten Bandes abwägend gegen das in demselben Verhältniss zunehmende Leichterwerden seines Geldbeutels, auf den es doch ein so dicker Band vorzugsweise gemünzt hat. So könnte jeder andere Leser, nur nicht ein sachkundiger, einsichtiger fragen, der in einem deutschen Leser selbstverständlich stets vorauszusetzen. Ein solcher würde vielmehr den Kopf über den Baumzüchter schütteln, der die Gewächse, die ihm über Nacht mit ihren kräftigen, um sich greifenden Wurzeln die Kübel zersprengt hätten, fortwerfen,

und den Gärtner desshalb ausschelten, oder gar fortjagen wollte, weil dieser die Triebkraft der Wurzeln nicht genau nach Umfang und Stärke der Scherben bemessen. Am Ende ist doch — würde der einsichtige, der deutsche Leser sich sagen — ist doch der Gewächstopf des Gewächses wegen da; nicht dass dieses seine Wurzeln nach der Decke des Topfes zu strecken hätte. Das Angebinde, das jeder volkswirthschaftliche Staat der armen Mutter eines Drillings, ja das er ihr im Maasse der Vervielfältigung, in die Wickeltücher einknüpft, wird der gute, verständige Leser auch einem gedruckten Drilling nicht versagen, falls derselbe etwa an seiner Esau-Ferse mehr denn Einen Jakob mit auf die Welt nach sich zöge. Gegen Uebervölkerung, sowohl volkswirthschaftlicher, als gedruckter Drillinge, sorgt ohnehin Mutter Natur, die allen Ueberlingen zur rechten Zeit einen Riegel vorschiebt. Sie, die zu verhüten weiss, dass die Bäume in den Himmel wachsen, wird auch Bücher-Blättern Halt zu gebieten und Schranken zu setzen wissen, ob diese Blätter auch, in Betracht der Fülle von Früchten, die sie doch in Pflege und Obhut nehmen müssen, noch so berechtiget wären, sich breit zu machen.

Weit entfernt, in Betreff des Werthes seiner Arbeit, sich jenem Goldschmied in der altdeutschen Heldenmäre vergleichen zu wollen, welcher die sechs goldenen Schwanenketten in einen Klumpen schmieden

sollte, dem aber das Schwanengold unter der Hand so anwuchs, dass eine von den sechs Ketten eine grössere Goldstange gab, als man von allen sechsen erwarten konnte; und der es gleichwohl für seine Pflicht hielt, mit der übervollwichtigen Barre auch die fünf Goldketten abzuliefern — weit entfernt von der Anmassung, das gebrauchte, nur auf jene Eigenschaft des unter der Hand wachsenden Schwanengoldes bezügliche Gleichniss auch auf den Metallwerth seiner Arbeit auszudehnen: so glaubt doch der Verfasser, ohne gegen die Bescheidenheit zu verstossen, einen Vergleich mit gedachtem Goldschmied, mindestens in Bezug auf Fleiss und Mühewaltung, nicht scheuen zu dürfen; ja diese sogar vor ihm voraus zu haben. In einen Klumpen hat er doch wenigstens seine Dramenketten nicht zusammengeschmiedet, und wird mit dem Kunstmeister der altdeutschen Heldensage nur darin wetteifern, dass er, trotz der übervollwichtigen Barrenschwere des dritten Bandes, auch die übrigen Bände, nicht in Einen Klumpen geschmiedet, sondern als kunstfleissig gearbeitete Dramen-Ketten redlich und gewissenhaft und, wie er hofft und mit dem Aufwand aller seiner Kräfte sich bestreben will, zur Zufriedenheit des Lesers abliefern wird; dem Beispiel jenes Kunstschmiedes auch hierin nachzukommen beeifert, dass keinenfalls seine Ketten, alle zusammengenommen, die Zahl der von seinem Vorbilde verabfolgten Schwanenketten übersteigen soll. Denn

selbst Ketten, dem Stoffgehalte nach, von Schwanengold, laufen Gefahr, sich in Ketten von Schwanenblei zu verwandeln, wenn der an sich noch so edle Werkstoff jene Eigenschaft des Schwanengoldes missbraucht, und über Maass und Schranken wuchert.

Inhalt

des dritten Bandes.

	Seite
Das indische Drama	1—373
Das chinesische Drama	373—498
Schauspiele der Japanesen	498—513
Das Inca-Drama	513—555
Das Drama der Azteken	555—598
Das erste christliche Drama im Orient	599—634
Pseudo-Querolus	638—643
Ludus septem sapientium	644—646
Das lateinische Drama im X. Jahrhundert	648—754
Namen und Sachregister etc.	755—764

Inhalt

des dritten Bandes

Das indische Drama
Das chinesische Drama
Schauspiele der Japanesen
Das Inka-Drama
Das Drama der Azteken
Das erste christliche Drama im Orient
Pseudo-Querolus
Le théâtre européen [illegible]
Das [illegible] Drama im X. Jahrhundert
Namen und Sachregister etc.

Das indische Drama

hat keine Geschichte, weil das indische Staats- und Volksleben keine hat. Die Weltanschauung der Inder schliesst den Geist der Geschichte aus. In ihrer üppig reichen Literatur ist die Geschichtsschreibung das dürre, verkümmerte Reis. Zu einer geschichtlichen Darstellung ihres Geisteslebens wie ihrer Staatenbildungen hat es denn auch ihr Schriftthum niemals bringen können. Die Philosophie, deren einziges Axiom die Voraussetzungslosigkeit ist, die freie Entwickelung aus dem reinen Denken, bei den Indern blieb auch sie mit den Wurzeln urväterlicher Denkweisen und Anschauungen verwachsen. Die Inder sind das einzige Culturvolk, dessen Philosopheme die frischen lebendigen Fluthen ihrer Offenbarungsquelle an dem Ursprunge festhielten; sie zu keinem Strome freier Entwickelungen gelangen liessen. Die überschwengliche, in den Urgrund alles Seyns versinkende Weltbetrachtung schien nur dahin zu streben, diesen vollströmenden Offenbarungsborn, die Veden, diese an lebendiger Geistesbewegung und gestaltungsvoller Nationalkraft so reichen Culturquellen, zu jenem stillen, wellenlosen Wundersee der Sage abzuschliessen, dessen klarer Spiegel durch alle Zuflüsse keine Veränderung erfährt; der kein Schattenbild irgend welchen, über seine tiefe Friedseligkeit hingleitenden Gegenstandes annimmt und zurückwirft, und in dessen äthereiner Tiefe sich ewig nur diese beschaut. Statt zu solchem Wundersee, dämmten aber die Lehrpriester dieser, vor eitel denkseliger All-Einheitsbeschaulichkeit, unweltlichen und geschichtlosen Weisheit die frischen, von nationaler Entwickelungskraft pulsirenden Quellwasser ihrer heiligen Urkunden zum todten Meere ab, worin, wie in dieses, nach Plinius, die darüber hinflie-

genden Vögel betäubt niederstürzen, das indische Welt- und Volkswesen mit seiner Gesittung, Freiheit und Geschichte abgrundlos versank.

Wie man den Brunnen nützt, in welchen überall her Wasser fliessen
So nützt der Veden Sammlung der erleuchtete Brahmane.[1])

Wohl benutzte der Brahmane den Brunnen, aber zu blosser Selbstheiligung und Selbstbeschauung, nicht zu labender Erquickung aller Welt und Förderung eines fortschreitenden, thatlebendigen Wachsthums seines Volkes. Der Brahmane sah die Wahrheit ausschliesslich in diesem Brunnen sitzen und schwebte darüber, wie sein Vischnu über den Urgewässern, Gedankenwelten träumend. Aber schwebte nicht wie dieser, auf einem Feigenblatte vom Baume Aswattha; sondern, wie jener Bonze, zur Erfüllung eines Bussgelübdes that: hockend im Brunneneimer, anstatt ihn, der Bestimmung gemäss, zu brauchen; zum Schöpfen nämlich, und um mit dem köstlichen Quellwasser alles Volk zu erfrischen. Für dieses war die Wahrheit in den Brunnen gefallen, und der Brahmane deckte über sich den Brunnen zu.

Die sechs Systeme der Brahmanischen Philosophie blieben sämmtlich mit der Nabelschnur in der Vedenreligion haften, wie Brahma im Lotoskelch sich auf dem Nabelstrang von Vischnu schaukelt. Bei aller scheinbaren Abweichung von den Offenbarungsurkunden [2]) stellen diese Systeme nicht sowohl selbstständige, in sich selber begründete Philosophien, als Erklärungs- und Erläuterungswissenschaften zu den heiligen Schriften vor, und verhalten sich in dieser Beziehung zu letztern, wie etwa der Talmud zum Wort Gottes, oder die scholastische Philosophie zur kirchlichen Dogmatik. Die Purva-Mîmânsâ trägt den Charakter einer theologisch-exegetischen Auslegung offen zur Schau.[3]) Sie

1) Bhagavad Gita, das hohe Lied der Inder. Ges. II. sl. 46. — 2) Dazu werden gerechnet die vier Veda's (Rig-V., Jadschus-V., Saman-V., und der Âtharvan-V.); ferner vier Upaveden, sechs Angen, drei Upangen (die 18 Purânen, Nyaya und Mimansa); die Gesetzbücher (Dharma—Sastras) und die beiden Heldengedichte Ramâjâna und Mâhabhârata. — 3) Colebrooke, on the philosophy of the Hindus. Misc. Ess. I, 302 ff. Windischmann, Sancara, p. 97. Ballantyne, The Aphorisms of the Mimânsa Philosophy, by Janini. Allahabad 1851 p. 27. 33 ff.

giebt den Weg zur Erkenntniss der Veden an, nach logischen Bestimmungen und Gesetzen. In zweifelhaften Fällen gilt ihr das Vedenwort als letzte Entscheidung.[1]) Schon der Name Mimânsâ (Forschung) deutet auf ihre Grundlage: die Veden, die sie logisch-dogmatisch erforscht und erklärt. Die Bestimmung der Bedeutung des Wortes „dharma", Pflicht, worauf die Maimânsaka des Janini oder Gaimini ihr Hauptaugenmerk richtet, gründet dieselbe auf das richtige Verständniss Vedischer Stellen. Nach Gaimini nöthigt der Charakter der heiligen Schriften den Geist zu der Pflicht, sie zu erforschen, und die Kenntniss desselben wird durch die Ergründung der Wahrheit, d. h. des wahren Sinnes der in den Mantra oder den Vedischen Hymnen, und in den Brâhmana enthaltenen Schriften herbeigeführt; in denjenigen Schriften nämlich, die den symbolischen Sinn der Vedischen Hymnen erläutern.[2]) Darauf deutet auch das Wurzelwort von Veda: vid, video, εἰδέναι, wissen.

Eine andere Bewandtniss hat es mit der Uttara- oder Brahma-Mimânsâ, mit dem Vedânta. Die Vedântalehre ist wirkliche Philosophie. Sie ist es durch die speculative Spitze, in die sie ausgeht, die höchste alles wahrhaften intuitiven Denkens: die Einheit nämlich von Urseyn (das Brahma), von Weltsubstanz und entfalteter Welt; „die Identität des allgemeinen und individuellen Geistes."[3]) Die Vedânta-Philosophie unterscheidet sich denn auch von der Mimânsâ dadurch, dass sie als höchstes Ziel der Forschung nicht dharma, die Pflicht, sondern Brahman, das Göttliche, hinstellt und dieses als Endziel (anta) der Veda bezeichnet.[4]) Die Vedânta-Philosophie ist aber auch speculatives Denken durch den Urgrund, das reine Seyn, das, im Gegensatz zur bedingten Vielheit der Welt, nur das Einige, die unterschiedslose Einheit, ein unbedingt geistiges Wesen, seyn kann, das Wesen schlechthin: „Es ist kein anderes Wesen als Brâhma; er ist

1) Windischm., Vedanta-Sara 3. 4. 1779. Vgl. A. Wuttke, Gesch. d. Heidenthums II, 423. — 2) Vgl. Lassen, Ind. Alterth. IV, 2, 835. — 3) Goldstücker, Prabodha Chandrodaya, Einleit. S. 8. — 4) Vgl. Lassen IV, 2, 838 ff. Windischm., Sancara s. de Theologumi. Vedanticor. Bonn 1853. p. 27 ff. Colebrooke, Misc. I. Ess. 338 ff.

ganz allein." [1]) Daraus folgt, dass die Welt der Vielheit, im Gegensatz zu dem Einigen und Alleinwesenhaften, das Unwesen, der Schein, das Nichtige ist: „Ausser Brâhma ist nichts. Alles was ausser ihm zu existiren scheint, ist eine Täuschung, wie der Schein des Wassers in der Wüste." [2]) Diese Täuschung, Mâyâ [3]), bedeutet das Blendwerk der Erscheinungen, der Aussendinge. Mâyâ spiegelt dem Brâhma die Vielheit der Einzelwesen vor und erregt in ihm das Verlangen, herauszugehen aus seiner Einheit; facht in ihm eine Sehnsucht nach Vielgestaltigkeit an, nach Vervielfältigung seiner selbst; einen dunkeln, ihm ungemässen Trieb: das reine Licht seines wahren Seyns vielfarbig zu brechen, zu zerstreuen und zu reflectiren als Erscheinungswelt; — erweckt in ihm den Schöpfungstrieb mit einem Wort, wie durch Blendwerk und Zauber. Die Mâyâ ist das demiurgische Moment, der hüpfende Punkt im Weltei, das Gestaltende. Als Täuschung und Irrthum, als täuschende Nichterkenntniss wird die Entfaltung des Brâhma zur Vielheit aufgefasst, insofern diese in Widerspruch tritt zum all-einigen Urgrunde und alleinwesenhaften Seyn der ungetheilten Einheit; — ein Widerspruch, den nur die richtige Erkenntniss dieses Widerspruchs wieder aufhebt: die Erkennt-

1) Colebr. a. a. O. Ballantyne, The aphorisms of the Vedânta philos. Mirzapore 1851. Aphor. 2. 3. 5. 10. 27 ff. Dess. Lecture on the Vedânta etc. p. 6 ff. J. Taylor, Prab. Chandrod. etc. appendix 105—115. — 2) Colebr. a. a. O. Ballantyne, Lect. on the Ved. p. 13 ff. — 3) Vom Grundwort Mâ (das mit nir zusammengesetzt machen, schaffen bedeutet). Davon stammt auch Matra=Materie, und matri, mater, Mutter. Es scheint zugleich auf ein Schaffen durch Zauber hinzuweisen, durch Ma-gie. Peiper (Bhagav. Git. S. 83. v. 66.) leitet auch den Blumenbefruchtungsmonat, den Mai, davon her, woraus Schiller das Zeitwort maien bildet: zum Mai zaubern, in dem Gedichte „Melancholie an Laura:"

„Deine Seele, gleich der Spiegelwelle
Silberklar und sonnenhelle,
Maiet noch den trüben Herbst um dich."

Auf diese indische Mâyâ mag auch Maja, die Mutter des Mercurius, zurück deuten, als des Gottes der Täuschungen und des Trugs: almae filius Majae. (Hor. Od. I, 2. v. 42), von dem Hor. an einer andern Stelle sagt: Callidum, quidquid placuit, jocoso condere furto: „Der, was immer behagt, du schalkhaft weisst zu entfremden." (Od. I, 20. v. 7.)

niss, dass Alles, ausserhalb Brâhma's, Schein und Trug; dass die Welt, als Selbstentäusserung Brâhma's fixirt, von Brâhma geschieden und abgelöst, nichtig ist, eitel Blendwerk und Gaukelwesen und, nur in Einheit mit Brâhma erkannt, wahr und wirklich. Ein geistigeres Denkergebniss ermittelt keine Philosophie; und doch ist die Anschauung, ja die Formulirung derselben schon in dem Veda enthalten: „Damals" (im Urbeginn) war nicht Seyendes, noch Nichtseyendes, nicht Welt noch Himmel, noch etwas über ihm; nichts irgendwo, einhüllend oder eingehüllt, noch Wasser, tief und gefahrvoll; Tod war nicht, noch Unsterblichkeit, nicht Unterscheidung von Tag und Nacht. Aber „Es" (tad = Das: das eigenschaftslose Urseyn, das noch nicht Erschienene, Offenbarte) — „Es athmete ohne zu hauchen . . . Finsterniss war da, wie ein Ocean ohne Licht. Dieses All war in Finsterniss gehüllt und ununterscheidbares Wasser; aber die durch die Hülle bedeckte Masse wurde durch die Kraft der Betrachtung hervorgebracht. Verlangen (Kâma, Liebe) wurde zuerst in seinem Geiste gebildet, und dieses wurde der ursprüngliche schöpferische Same, welchen die Weisen (die Erkennenden) als das Nichtseyn erkennen, welches die Fessel des Seyns ist." [1]) Das Nichtseyn als Anderes, Verschiedenes vom wahren insicheinigen Seyn; die Negation also, die Beschränkung, Bestimmung des Seyns, „die Fessel des Seyns." In diesen Sätzen des Rig-Veda liegt die Speculation aller, nicht blos der indischen, Philosopheme embryonisch eingeschlossen. Kâma ist die Mâyâ des Vedânta, der auch diese Bezeichnung von den Upanishaden entlehnte, einer encyklopädischen Sammlung speculativer in den Veden enthaltener Lehrsätze, welche zu diesem Einsiedler-Brevier vereinigt wurden, zu Nutz und Frommen der Büsser im Walde, die darin beständig lesen und darüber meditiren sollten. Wie ihrerseits die Upanishaden das Wort Mâyâ, für das Vedische Kâma, von den alten Purânas mochten überkommen haben, jenen sechs verlorenen Grundbüchern, woraus die 18 gegenwärtigen Purânas abgeleitet sind; eine Art Volksbibel, die von der Schöpfungsgeschichte, der Götter-Entstehung und der Geschichte der alten Weisen und Helden handelt und dazu dient,

1) Rig-Veda Mandala X, 11. Vgl. Max Müller, a History of ancient Sanskrit Literat. Lond. 1860. p. 560 ff.

den untern Kasten, von den Çudras abwärts, die die Veden nicht lesen dürfen, den Inhalt derselben mitzutheilen.[1])

„Vor allen Creaturen war Mâyâ; in ihr war Dunkelheit, in welcher das Verlangen ruht . . . Brâhma war vertieft in Verlangen.“[2]) „Das höchste Wesen hat in Wahrheit keine Eigenschaften“ (wie die Substanz des Spinoza), „aber es nimmt sie an durch die Macht der Täuschung (Mâyâ), um die Creaturen zu erzeugen, zu erhalten und zu zerstören.“ [3])

Die Vedântische Philosophie ist aus den heiligen Büchern theologischen Inhalts, aus den Upanishads hervorgegangen.[4]) Das Wort Upanishad, gebildet aus den Präpositionen upa, ni und dem Zeitwort shad „zerstören“, bedeutet: dass die Erkenntniss Brâhma's, das Wissen vom Brâhma, als des allein wahrhaft Seyenden, alles Andere aufhebt, jede Existenz, ausserhalb Brâhma's, läugnet, vernichtet. Ferner wird unter Upanishaden die Sammlung jener Abschnitte der Veden verstanden, welche von dieser Brâhma-Erkenntniss handeln.[5]) Gegenstand des Vedânta ist das Innewerden der Einheit von Seele und Gott.[6]) Das Nichtwissen dieser Einheit (ajnâna=Unwissenheit) ist der Grund der Welterschaffung; ajnâna, die Unwissenheit, oder Aufhebung jener Einheit, das Demiurgische; mythologisch: die Mâyâ; das Begrenzende, Beschränkende, Formengebende; das „Setzen des Endlichen.“ Doch ist ajnâna auch als immanent der Gottheit, als Sakti, oder Macht Gottes, zu betrachten, kraft welcher die Seelen, die Gott sind, nicht wissen, dass sie es sind. Ajnâna ist auch der Daseynsgrund der Materie, welcher desshalb kein wirkliches Seyn zukommt.[7]) Mâyâ, Gemahlin des Trimurti — Gottes Brahmâ, hält Ballantyne für übereinstimmend mit Fichtes „Ich-Setzung“.[8]) Das Ich ist absolut reine Thätigkeit. Da nun seine Activität gewisse unbestimmbare Grenzen hat, so setzt das Ich, wenn es die Begrenzung seiner Activität erfährt, ein Nicht-Ich, und so entsteht die objective Welt. Für den

1) Lassen a. a. O. p. 478. — 2) Maitrajani Upan. bei Windisch. 1579. — 3) Bhâgavata-Purana, in Nouv. Journ. Asiat. X, p. 359. 367. Vgl. Wuttke a. a. O. S. 284. — 4) Windischm. Sanc. p. 49. — 5) Ballant., A Lecture of the Ved. p. 11 ff. — 6) Das. No. 15. — 7) A lect. on the Ved. p. 16 zu No. 22d. — 8) Das. p. 17.

Vedânta ist die Schranke, Grenze, das Beeigenschaftete, die Qualität: guna. Das Wort bedeutet „Band“, „Fessel“, das die Seele Fesselnde, Beschränkende. Denn Gott (das Brâhma) ist nir-guna, der Undeterminirte, Unbeschränkte, Eigenschaftslose, weil in ihm, dem Inbegriff aller Eigenschaften, diese als Bestimmtheiten verschwinden, gleichsam im Zustande der Neutralisation ruhen: latent, „gebunden“ sind. Die bestimmten Eigenschaften sind gebunden durch die guna in dem Unbedingten, Ungebundenen, dem nir-guna = Gott. Eine andere bildliche Vorstellung von Gottes (Brâhma's) Differenzirung oder Entfaltung zur Welt giebt der Vedânta in dem Vergleich dieser Hervorgehung mit dem Gewebe, das die Spinne aus ihrem Innern herausspinnt, oder mit dem Hervorwachsen der Nägel und Haare aus der Haut des Menschen.[1]) Der Inbegriff aller Seelen (als Individualisationen in Folge der Nichterkenntniss des Absoluten) ist Iswara = Gott, wie der Inbegriff sämmtlicher Bäume der Wald ist.[2])

Als eine Modification der Vedântalehre kann die Sankhyâ[3]) — Philosophie des Kapila gelten. Der Sankhyâ zufolge, wäre das Brâhma (Gott) nur zum vierten Theile in die Welt übergegangen. Es bliebe sonach gewissermaassen ein irrationaler Rest vom Grundwesen übrig, das nicht in die Welt ein- und aufgeht; so dass Brâhma diese dreiviertel Theile seines Urseyns, als Anhängsel, so zu sagen, als Zagel oder Zopf hinter sich herzöge, wie etwa der nebelhafte Kopf des Kometen den Lichtschweif. Eine wunderliche Anschauung, die, speculativ betrachtet, ein Rückschritt, im Vergleich zum Vedânta, wäre, da sie die vollkommne Einheit von Urseyn und dessen Entfaltung zum vielfachen Naturseyn aufzuheben, und ein zwiefaches Weltprincip aufzustellen scheint: einen ewigruhenden, impassibeln Weltgrund, Pûrûsh (das Männliche), und das bewegend-bewegte Grundwesen: die Natur, Materie, Prakriti (das Weibliche).[4]) Im Grunde aber gelangt die Sankhyâ doch zu dieser Identität, indem sie, gleich dem Vedânta,

1) Wind. Sanc. p. 146. — 2) A Lect. on the Ved. No. 34. p. 83 — 3) Sankhyâ bedeutet: „Zahl“, mit Beziehung auf die acht Schöpfungsprincipien; auch „Ueberlegung“, „Urtheil.“ Ballant., A Lecture on the Sânkhyâ Philosophy etc. Mirzapore 1850. — 4) J. Taylor, Prabodh. Chandrodaya etc. Lond. 1812. Appendix. p. 118.

die Mâyâ als inhärent dem Brâhma betrachtet; nur dass sie ihr eine freithätigere Weltschöpfung, eine Schöpfung auf eigene Hand zuspricht[1], welche jedoch, von Brâhma beseelt, im letzten Grunde seiner freilich nur theilweisen Selbstentfaltung gleichkommt.

Die stufenweise Gliederung dieser Entfaltung nach den drei Guna's, oder Weltordnungen und Abstufungen nach den drei Grund-Eigenschaften der Welt, hat die Sankhyâ aus Manu's Kosmogonie aufgenommen.[2] Die erste und oberste Stufe ist die Satra-Guna, die Welt des Guten, Erleuchtenden; worin das Geistige, die Ursache der Erkenntniss und der Tugend, waltet; das Schöne und die Ordnung in der Natur und im Menschen. Das Licht stellt ihre Naturerscheinung dar. Diese Guna ist die Götter- und Geisterwelt, die Welt der frommen Büsser und Brahmanen. Die körperliche Signatur am Menschenleib ist für diese Guna der Kopf, das Haupt, der Sitz des schauenden Gedankens, des erkennenden Geistes, der Speculation. Das Brâhma erscheint in ihr in seiner ersten und reinsten Entfaltungsform, als der Brahmâ, als Weltschöpfer. Die zweite Entfaltung ist die Guna Radshas, die Welt des bewegten Lebens, des Kampfes, die Menschenwelt; der Schauplatz von Vischnu's Menschwerdungen, Einkörperungen, geschichtlichen Avataren. Als Naturkörper erscheint sie im Luft- und Wasserelemente (Varuna, Uranos), den nährenden und erhaltenden Lebensstoffen, und ist des ureinigen Brâhma zweite Entfaltungsform, als Vischnu, der Erhalter und Gestalter. Ihr zugewiesener Körpertheil ist die Brust, der Sitz der Begierden; des Herzens, des Gemüthes (Manas, wovon Mens und Mensch = Manusha). Die Guna Radshas ist denn auch die Welt des Strebens, der Leidenschaften, der Lust und des Schmerzes, die „Welt als Wille.“ Diese zweite Guna stellt die, im Vergleich zur obersten, der Brahmanen-Welt, niedrigere und ihr untergeordnete vor. In ihr wohnen die niedern Geister, hausen die Fürsten (Radshâs, wovon auch die Guna den Namen erhielt) und die Krieger, die Werkmeister der ruhelosen, thatbewegten, im beständigen Kampfe begriffenen Menschengeschichte. Die dritte, unterste Entfaltung endlich ent-

1) Sankhya-Karika 3. 8. Colebr. 17. 38. — 2) Manu XII, 26 ff.

spricht der Guna Thamas (Finsterniss), der Welt des Ungöttlichen, des eigentlichen Unwesens, des Todes, der Vernichtung, des Çiva; der dritten Entfaltungsform des ureinigen Brâhma, als Weltpotenz der Zerstörung. Ihr Naturbild ist das Feuer (Agni = ignis); ihr Körpertheil der Bauch, der Tummelplatz thierischer Triebe und Begierden. Demgemäss sind dieser Guna als Bewohner die unvernünftigen und erkenntnisslosen Geschöpfe der organischen und unorganischen Natur zugetheilt: Steine, Pflanzen, Thiere und die Çûdras, die eigentliche Volksmasse, die indische Plebs, von Natur schon zu ewiger Knechtschaft und Dienstbarkeit bestimmt. Am Körper vertritt sie der Fuss, der Lastträger, der Çûdra und Paria der obern Körpertheile, ihr Leibsclave, der für sie durch Dick und Dünn geht; durch Koth und Morast, figürlich und unfigürlich, watet. In Bezug auf die Kastenordnung, die das naturbedingte staatliche Abbild der Weltenordnung, der Schöpfungsfolge und Brahma-Entfaltung, vorstellt, entspricht also der obersten, der Götterwelt, die Brahmanen-Kaste; der mittleren, der Menschenwelt, die Krieger- und Bürgerkaste: Kschatrija und Vaiçja. Ersteres von Xâtra (Kschatra), Stärke, κράτος abgeleitet; vaiçja von Viç Burg. Diese umfasst den Hirten-, Bauern- und Kaufmannsstand. Der König (râg, rex) wird als Oberhaupt der Xâtria betrachtet, und steht seinem Range nach, als oberster Kriegsherr, unter den Brahmanen. Diese drei Kasten bilden, als Lehr-, Wehr- und Nährstand, den Staat. Die unterste, die Guna Thamas, die Welt des Todes und der Finsterniss, die gottverlassene Welt, findet ihr Kasten-Gegenbild in der Klasse der Çûdras, Parias u. s. w. Ihr fallen auch die Barbaren (mlekhas, mletscha's), alle nichtindischen Völker, zu, und ausser den wilden Schweinen, Schlangen, Kröten und ähnlichem Ungeziefer, auch noch die Tänzer, Musikanten, Gaukler und Schauspieler.[1])

Der speculative Schwerpunkt der Sankhyâ liegt aber, wie bei dem Vedânta, in der alles Vielfache beseelenden Einheit. Dem Kapila, der für eine Incarnation des Vischnu gilt, ist das Brâhma des Vedânta, der Geist (Purusha, Atma), der Uner-

1) Manu XII, 40—50 S. Karika 2. 10—29. Taylor a. a. O. p. 118. 119.

schaffene, der Unveränderliche, Unbegrenzte, Bestimmungslose. Der Geist ist der Beseeler der von Mâyâ oder Prakriti (Naturgrund, Schöpferkraft) hervorgebrachten Körperwelt, die, als Vielheit vom Geiste verschieden, aber, als durchdrungen und beseelt von ihm, Alleinheit ist:

> Wenn man die Einzelwesen denkt in Eins verbunden,
> Und dieses ausgebreitet, hat man B r â m a.[1])

Den Menschenleib durchstrahlend, erregt der ihn beseelende Geist das Einzelbewusstseyn, die sinnliche Erkenntniss, Intelligenz (buddhi) von welcher aber der Purusha (der Urgeist) unberührt bleibt, wie der Spiegel von dem in ihm sich darstellenden Bilde. Solchem Bilde gleicht denn auch die begrenzte Erkenntniss des endlichen Bewusstseyns (buddhi), die als „f e i n e r K ö r p e r" (linga) vorgestellt wird. Diese Bestimmungen finden sich alle schon im Vedânta. "Der Verstand, die begrenzte Erkenntniss, Buddhi, vereinigt mit den intellectuellen Organen (Gehör, Gesicht, Gefühl, Geschmack und Geruch), wird auch im Vedânta als die i n t e l l i g e n t e S c h e i d e der Seele, vijnânamayâ — Kosha) vorgestellt. In der menschlichen Seele, als individualisirt gedacht, vom Absoluten getrennt, erblickt der Vedânta ein System von concentrischen Scheiden, eingehüllt in Weise einer Zwiebel. Die i n n e r s t e dieser Scheiden oder Zwiebelhäute ist die genannte intelligente Scheide (Buddhi); die ä u s s e r s t e derselben ist der Körper von Fleisch und Blut.[2]) Das A h a n k â r a, Selbstbewusstseyn, erschafft aus sich[3]) die „feinen Elemente", die Grundlagen der „groben Elemente"; so dass die aus letztern geformte Sinnenwelt, ähnlich wie in Fichte's System, als die spontane Schöpfung des I c h erscheint. Uebereinstimmend damit hatte bereits der Vedânta die „feinen Elementarwesen" (Aether, Luft, Feuer, Wasser, Erde) in dieser Stufenfolge, aus dem in Unwissenheit (ajnâna) mit der projectiven oder heraussetzenden Kraft, in welcher die Finsterniss vorherrscht, versenkten Intellect (chaitânya) entstehen lassen.[4])

Den Urgeist lässt Kapila's Sankhyâ im Körper Thätigkeit

1) Bhag. Git. XIII. 30. — 2) A Lect. on the Ved. N. 49. p. 29. — 3) Ballantyne, A lecture of the Sânkhyâ Philos. etc. Mirzap. 1850. No. 54. p. 92. — 4) A Lect. on the Vedânta No. 41. p. 26.

Bewegung, sinnliche Erkenntniss, Bewusstseyn bewirken, ohne dieses Alles selbst zu seyn. Stirbt das Körperliche, stirbt auch dieses Alles mit ihm ab. Die Naturseite kehrt in ihr Nichts zurück, und der Geist verharrt in seiner Urwesenheit, unberührt von Tod und Leben.[1])

Nun aber befindet sich doch der Geist-Beseeler, während seiner Verbindung oder Vereinigung mit dem Mâyâ-Gebilde, dem mit Wirklichkeit täuschenden Naturwesen, immerhin in einem ihm ungemässen, unfreien Zustande, aus welchem ihn zwar der leibliche Tod erlöst, die Selbsterkenntniss aber nur befreien kann. Sie befreit ihn durch Verneinung seines persönlichen Daseyns; durch das Innewerden, dass alles Besondere, ob Körper, ob Ich-Bewusstseyn (ahankâra), ein wesenloser Traum. Mit dieser Erkenntniss der Nichtigkeit des Ich (des endlichen Seyns und Bewusstseyns) erkennt der Geist (Purusha)[2]) sein wahres Seyn und Wesen, seine nicht in die Einzelwesen eingegangene, nicht in die Naturvielheit entfaltete Substanz. In dieser höchsten Weisheit und geistigen Selbsterkenntniss wird die Einheit des Urgeistes (Purusha) und des erkennenden Menschengeistes so unverholen wie von dem Vedânta bekannt und ausgesprochen. Eben so klar liegt aber auch in der Sankhyâ, trotz ihres scheinbaren Materialismus, die mit der Vedalehre gemeinsame Grundanschauung am Tage. Die Sankhyâ ist daher, unseres Erachtens, keineswegs „die zerfallene Vedalehre", als die sie ein geist- und verdienstvoller Forscher bezeichnet.[3])

Die Yoga-Philosophie, von Patandschali, der im 2. Jahrh. vor Chr. lebte[4]), wissenschaftlich ausgebildet, knüpft an die von der Sankhyâ gelehrte Befreiung des Geistes aus dem Naturseyn an, und giebt ihr eine praktische sittliche Richtung, indem die Yoga (von yudsch[5]) „verbinden") die Vereinigung des menschlichen Geistes mit dem Urgeiste durch Askese (tapas) bewirken lässt, die Patandschali in ein wissenschaftliches System gebracht. Die

1) S. Kar. 21. 62. Colebr. p. 40—43. — 2) Abgeleitet von puris'ayate, weil die Seele im Körper „ruht"; nach Andern, weil sie „alt" ist purâna. Ballant., A Lect. on the Sânkhyâ-Philos. p. 17. — 3) Wuttke a. a. O. S. 428. — 4) Lassen I, 833. — 5) jungere, jugum, Joch, goth. juk, ζεῦγος. Ein Joch Ochsen — ein zum Jochgespann verbundenes Ochsenpaar. Joch selbst: ein mit Pfählen verbundener Tragebalken.

Yoga nimmt, von der Wahrnehmung ausgehend, eine Steigerung der Erkenntniss an, „bis der **Geist** (Iswâra)[1]) allein gesehen wird, die Befreiung vom Stolze des dem Geiste gegensätzlichen Ichbewusstseyns (ahankâra) eintritt, und der Yogi (Büsser), körperlos wird."[2]) In dieser stufenweisen Läuterung durch Erkenntniss und Bussübungen, erscheint dem Yogi sein besonderes Daseyn nur noch als Schatten; Iswâra dagegen offenbart sich im strahlenden Lichte, in dessen Anschauung der Mensch versinkt. Zur völligen Abscheidung von der Natur, Auslöschung alles Endlichen und zu vollkommener Einheit mit dem Iswâra (Urgeist, Gott) gelangt aber der Mensch erst durch Aufgeben aller Hoffnungen auf weltliches Glück, und Aufnahme des Geistes in sein Wesen. Bei dieser Andachtsvertiefung muss er den Athem unterdrücken, unverwandt auf seine Nasenspitze sehen u. s. f. So wird der Büsser Iswaragestaltig, von weitern Einkörperungen durch Seelenwanderung und Wiedergeburten befreit. Er geht in die Satra-Guna ein, und geniesst die Wonne der Seligkeit und des ewigen Lebens. Er hat die höchste Stufe der Erkenntniss erreicht, sein Einzelbewusstseyn mit allen Verstandesformen, Kategorien und Vernunftschlüssen entschwindet ihm. Sein ganzes Wesen zerfliesst und erlischt in dem Glanz Iswâra's, in der mystischen Glorie Gottes, Iswâra's[3]), dessen mystischer Name pranava, Om, „Glorie."[4])

Die **Nyâya**-Philosophie von **Gôtama**, eine Wissenschaft der Methodik und Syllogistik; eine Beweislehre (von ni „ein" und ay „führen": Einführung, Inductio, μέϑοδος) — selbst diese logisch-metaphysische Philosophie wurzelt mit ihren Grundbegriffen in den Veden, was schon aus der Beweisführung zu Gunsten der Seelenwanderung[5]), aus der Annahme der Wirklichkeit der Welt und seiner nicht asketischen, sondern im Sinne der Veden geforderten Abwendung des Geistes erhellt, die mehr den Charakter einer Sammlung des Geistes als einer Weltentfremdung trägt.[6]) Zwar nimmt die Nyâya ebenfalls eine zweifache Weltsubstanz an: Geist

1) Wurzel „Is": Macht besitzen. — 2) Colebr. I, 251. Bei Windischm. 1881—1884. Wuttke II, 430. — 3) Nyâya-Sutra I, 3—4. Bei Windischm. S. 1904. — 4) Aphorism. of the Yoga Philos. of Patandjali. Allahabad 1852. I. Aphor. 12. 15. 24. 27. — 5) Nyâya-Sutra III, 19. 22. 25. Wind. 1911. — 6) Ballantyne, Lectures on the Nyâya Philos. embracing the text of the Tarka-Sanearha. Allhab. 1849.

und Materie, und bestimmt das Wesen des erstern als Leben und Denken, während ihr die Materie träge, geist- und leblos ist. Allein auch die Nyâya stellt damit nur einen Gegensatz von wirklichem Seyn und Wesen in dem ersten Princip, dem Weltgeist auf, und von Scheinexistenz in einer an sich todten, der Bewegung, der Action, unfähigen und nur durch den geistigen Weltgrund beweg- und belebbaren Materie.[1])

Die Waicêshika des Kânada, ein System, das die Welt aus Atomen, ähnlich wie Leukippos und Epikur, entstehen lässt, und unzerstörbare bleibende Elemente voraussetzt, setzt gleichwohl einen von der materiellen, aus solchen ewigen Grundkörperchen entstandenen Natur unterschiedenen Geist voraus, durch dessen in den Atomen hervorgebrachte Bewegung die Weltdinge sich gestaltet haben. Der Geist erkennt; die Seele (manas) ist nur die Vermittlerin der Erkenntniss durch Wahrnehmen, Schliessen, logische Kategorien u. s. w. Kânada bestimmt das Wesen des erkennenden Geistes nicht anders, als Kapila und Patandschali. Auch ihm ist die Ichheit das Einzelbewusstseyn, eine Naturbestimmtheit, und das persönliche Ich hat nur in seiner Vereinigung mit dem unpersönlichen (allgemeinen) Geist eine Existenz.[2])

Schon aus diesen flüchtigen Umrissen ist, trotz aller formalen Verschiedenheit von den Lehrsätzen der Veden und kanonischen Urkunden, ein durchgängiger Zusammenhang mit denselben nicht zu verkennen. Wir möchten selbst die Behauptung wagen: Die All-Einheitslehre von Gott und Welt, Geist und Natur, sey in den speculativen Gesängen der zwei ältesten Veden aus der vorhomerischen Chandas- und der Mantra-Periode, reiner, in ihrer naturinnigen Einfalt anschauungstiefer und zugleich volkslebendiger, sittlich-erbaulicher und heilgemässer gelehrt und ausgesprochen, als es irgend ein Brahmanisches System vortragen möchte.

Die frommen Werke, im Sinne der Veden, sind eben nur die in Wirksamkeit gesetzte Erkenntniss, ein Wirken in Gott, und diess die wahre, speculative Einheit von Wissenschaft des Geistes und Handeln im Geiste dieser Wissenschaft. So wird es

1) Taylor a. a. O. p. 116ff. — 2) Colebr. I, 278ff. Ballantyne, the aphor. of the Vaiseshika philos. Mirzap. 1851. Aphor. 9. p. 21ff.

auch in jenem merkwürdigen, angesichts der beiden Heere gepflogenen Zwiegespräche, in der schon erwähnten Episode des grossen Helden- und Schlachtengedichtes, des Mahâbhârata, in der Bhagavad-Gîta, verstanden und durch den Mund ihres höchsten Gottes, des in Krischna verkörperten Vischnu, gelehrt.[1]) Ardschena[2]) sprach:

Wenn Weisheit, Krischna, mehr dir gilt als That,
Warum befiehlst du mir so Schreckliches zu üben?[3]) . . .

Hierauf erwiedert Krischna:

Ein Doppelzustand, sprach ich einst, o Reiner! soll diess Leben seyn.
Erkenntnisssuchen auf des Denkens Weg' und fromme Thatenübung.

(Slok. 8 ff.)

Vollführe das Nothwendige! Wirksamkeit ist vorzuziehn dem Nichtsthun...
Mehr ist hier noth, als frommer Brauch; in Arbeit ist die Welt verflochten.

(Slok. 15 ff.)

Das Wirken, wisse! ist von Gott.

(Slok. 19 ff.):

Drum thue, was dir obliegt, immer ohne Gier;
Wer ohne Sucht wirkt, der erreicht das Höchste.
Doch auch in Rücksicht auf des Volks Regierung schicke dich zur Arbeit! . . .

(Slok. 35):

In Schwachheit üben seine Pflicht ist besser, als, was Nichtpflicht, herrlich.
Glück ist's, in seiner Pflichterfüllung sterben; Nichtpflicht bringt Befürchtung. . . .
21) Was Werk sey, und was Musse, setzte schon die Sänger (der Veden) in Verlegenheit;
Ich will das Werk dir nennen, was von Unglück dich befreit. . . .

1) Ges. 3. Slok. 1 ff. Vgl. W. v. Humboldt, Ueber die unter dem Namen Bhag. Git. bekannte Episode der Mahâ-Bhârata. Abh. d. Königl. Akad. d. Wissensch. z. Berlin Jahrg. 1825. hist.-philos. Klasse 1—65. — 2) Der grösste Held aus dem Geschlechte der Panduiden. — 3) Gegen seine Stammesgenossen, die Kuruiden, zu kämpfen.

Wer in der Arbeit Musse sieht, und in der Musse Arbeit,
Der Mensch ist weis', ist fromm, und eignet sich zu jedem Werke . . .
Wess Arbeit im Erkenntnissfeuer aufging, heisst bei Weisen kundig...
22) Wohin die Weisheit führt, dahin führt eben auch die Frömmigkeit;
Wer in der Weisheit und der Frömmigkeit dasselbe sieht, der sieht

Wir werden bald sehen, wie dieses Grundthema aller Speculation und Gedankenarbeit: die Versöhnung und Einheit von Offenbarungsweisheit und Vernunfterkenntniss, von Glaubensheil und Werkheiligkeit, offenbarter und nach Denkbestimmungen ermittelter Heilslehre, von Religion und Philosophie, in dem Schauspiel Prabodha-Chandrodaya („der Mondaufgang der Erkenntniss"; „Geburt des Begriffes") einer speculativen Mysterie, wie die Geschichte des Drama's keine zweite kennt, in allegorischen Begriffs-Figuren veranschaulicht und erstaunenswerth durchgeführt ist. Wir können aber schon hier, in den wenigen Belegversen, die Eingangs gegebenen Andeutungen bestätigt finden: dass die Brahmanische Schulphilosophie, in Folge einer übergeistigen Weltverflüchtigung und Verneinung, die geschichtliche Entwickelung ihres Staats- und Volkslebens, wozu die keimkräftigste Saat in den frühesten Denkmalen einer ursprünglichen Natur-Gottesweisheit ausgestreut lag, ins Leere gleichsam verdunsten liess. Die Brahmanische Philosophie war es, die den Boden des Mutterlandes der Culturen mit einer einseitig überspannten abstracten All-Einheitslehre unterhöhlte; ihn der Volksentwickelung unter den Füssen weggrübelte; der Wurzel des Arischen Stammes das Mark aussog, bis sie verdorrte und zur garstigen Allraunen-Fratze einer götzenhaften Zauberwurzel einschrumpfte. Die Brahmanische Philosophie trifft der Vorwurf, dass sie, bei aller Tiefe der Anschauungen, die sie zur Mutter-Philosophie fast sämmtlicher Denksysteme machen, ihrem eigenen Volke, einem der reich- und hochbegabtesten Völker der Erde, seine Culturmission zum todten Capital entwerthete, es aus der Reihe weltgeschichtlicher Nationen auslöschte, ihm seine Geschichte verspeculirte.

A. Troyer [1]) erwarb sich das Verdienst, diesen Punkt zuerst hervorgehoben und in der Anschauungsweise der Inder die Ur-

1) Examen critique. p. 347 ff.

sache ihrer Geschichtslosigkeit, des Mangels einer Geschichtsschreibung, ja den Mangel des Begriffs einer Geschichte bei diesem Volke, erkannt zu haben. Troyer fand die Ursache in dem Bestreben der Brahmanen, einen von allem Wechsel gesicherten Zustand der absoluten Ruhe zu erreichen. Vor lauter Anschauung, entschwanden ihnen die Anschauungsformen: Zeit und Raum. Oder, wie Troyer sich ausdrückt: Sie konnten sich nicht von der in der Zeit sich vollziehenden Geschichte eine der unsrigen entsprechende Ansicht bilden. Ihre langweilige Seelenwanderung war allein hinreichend, den Geist der Geschichte zu ertödten.[1]) Uebereinstimmend mit Troyer sagt Max Müller: „Diese erschöpfende, auszehrende (exhausting) Atmosphäre transcendentaler Ideen konnte nicht anders als einen verderblichen Einfluss auf den thätigen und sittlichen Charakter der Inder ausüben" . . . Der Inder kannte nie das Nationalitäts-Gefühl und Bewusstseyn. In seinem Herzen bebte nie die Saite, die der Beifall der Nation in Schwingung setzt . . . Die Hindus waren ein Philosophenvolk. Ihre Kämpfe waren Gedankenkämpfe. Ihre Vergangenheit bewegte sich um das Schöpfungsproblem; ihre Zukunft um das Problem von Seyn und Nichtseyn. Die Gegenwart allein, die doch die wirkliche und lebendige Lösung all dieser Fragen über Vergangenheit und Zukunft in sich schliesst, scheint niemals ihr Denken beschäftigt und ihre Thatkraft erregt zu haben . . . Die Geschichte liefert kein zweites Beispiel von einer ähnlichen Absorption aller praktischen Fähigkeiten eines ganzen Volkes durch sein inneres Seelenleben, das denn in der That jene Eigenschaften von Grund aus zerstören musste, vermöge welcher eine Nation eine Stelle in der Geschichte behauptet. Man kann daher mit Recht sagen, dass Indien keine Stelle in der politischen Geschichte der Welt einnimmt."[2])

Welchen Einfluss eine solche Welt- und Geschichtsentfremdung auf die Pflege des Drama's ausüben musste, liegt vor Augen. Wenn sich trotzdem einige Wunderblüthen entfalten konnten, so vermögen wir uns diese Erscheinung nur aus der Annahme einer seit jenem mythischen Vernichtungskampfe zwischen der Krieger-

1) Vgl. Lassen II, 2. S. 15 ff. — 2) A history of anc. Sanskr. Lit. p. 29 ff.

und Brahmanenkaste [1]), von Seiten der kunstbeschützenden Fürsten auch auf diesem Gebiete fortgeführten Opposition gegen das Brahmanenpriesterthum zu erklären; einer Opposition, die, so glauben wir, eine weltlichfürstliche, eine Kschatrija-Literatur, im Gegensatz zu einer asketisch-priesterlichen Brahmanen-Literatur und Scholastik hervorrief. Den Geist dieses Gegenkampfes fühlt man durch die beiden grossen Heldengedichte thatenstürmisch wehen, und seinen Pulsschlag alle ihre Adern schwellen und erschüttern. Einen Beleg hiefür gab uns schon die Bhag. Gita; einen zweiten bietet eine andere Stelle im Mahâbhârata, wo der Held Karna dem ihm im Traum als Brahmane erscheinenden und Unrühmliches ansinnenden Sonnengott das hochheilig Unverbrüchliche heroischer Ehrenpflicht an's Herz legt:

„Denn Ruhm gewährt die Wonne des Himmels,
Und ruhmlos ist das Leben nichts . . .
Ehrlosigkeit verzehrt das Leben,
Wenn auch des Leibes Wohl gedeiht.
Drum hat auch Brahmâ selber gesungen,
Dass Ruhm des Mannes Leben sey.“ [2])

In den ältesten Veda-Hymnen herrscht eine tiefe, wesenhafte Anschauung von Gottweltlichkeit, von einer heilig lautern Gott-Natur-Anbetung, welche die drei reinsten und hehrsten Naturoffenbarungen: den leuchtenden Aether, den allumschliessenden Lufthimmel und das nach seinem göttlichen Ursprunge emporflammende Feuer — die Andachtsgluth gleichsam selber in Gestalt eines Urelementes — als Indra, Varuna und Agni, personificirte. Und diese heilige Naturanbetung durchweht die Ahnung eines einigen Weltschöpfers und segenspendenden Allvaters, die

1) Parasu-Râma reinigte die Erde dreimal siebenmal von der Ksatrija-Kaste, und füllte mit deren Blut die fünf grossen Seen von Samantapantschaka und gab die Erde den dienstthuenden Priestern. (Vischnu Pûrana p. 403). Aber die Herrschaft der Brahmanen bedurfte Krieger, zur Unterjochung und Niederhaltung der andern Kasten. Da kamen denn, berichtet der Barde Rágaputra Kandra, die drei grossen Götter: Brahma, Vischnu und Çiva auf dem Berge Arbuda zusammen, um nach der Vernichtung der Kschatrija-Geschlechter durch Parasu-Rama neue Kriegergeschlechter zu erschaffen. Vgl. Lassen III, 2, 464. — 2) Holtzmann, Ind. Sagen. Mahâbhâr. S. 182 ff.

in jene Gesänge einen Verwandtschaftshauch biblischer Gottesverehrung athmet. Wird doch das Iranische Land, das Urland unserer Vorväter, der Arier oder Aryas, auch als der ursprüngliche Wohnsitz der zweiten grossen Abzweigung der Kaukasischen Völkerfamilie, als der Ursitz unseres Semitischen Bruderstammes, bezeichnet.[1]) Demnach war Eden im Westen vom Tigris und Euphrat, im Osten vom Oxus (Gihon) und Indus (Pischon) umflossen. Eden wäre somit das Iranische Hochland im weitesten Sinne.

Die Sänger der frühesten Veden-Hymnen, die sieben Rischis, die in die mythische Gestalt des Vyâsa (Ordner, Zusammensteller) 1580 v. Chr. vereinigt wurden[2]), sind als die Arischen Erzväter zu betrachten, die, gleich den biblischen, von patriarchalisch einfaltsvollem Gemüthe beseelt, nach reiner Gottesverehrung strebten, und den einigen Gott schon ahnungsvoll bekannten, den die Bhagav. Gita[3]) ausdrücklich fordert:

Der erste ist der Weise, der in Andacht Einen Gott ehrt.

Canonicus Peiper bemerkt hiezu S. 92:

„Dieser Vers ist ein deutlicher Beweis für den Glauben an Einen Gott unter den Weisen Indiens in alter Zeit. Unerweislich jedoch wäre die Annahme, sie hätten diesen Glauben vor Abraham gehabt.“ Für uns ist Abraham selbst ein Arischer Rischi, der nach Arabien ausgewandert war; ein Rischi-Brahmane, was schon der Name Abraham andeutet; wie der seines Weibes Sara sich aus dem Sanskrit ableiten lässt von Sara, sura, „Sonne.“ Abraham war ein Brahmane, der die reine Brahma-Lehre als Monotheismus im Westen Asiens stiftete. Im Einklange mit solcher ursprünglichen Einheit von priesterlichen Opferern und Stammesfürsten, geschieht auch der Kasten in den Veden keine Erwähnung. Die Bezeichnung Çudra und Kschatria ist nirgend zu finden. Nur an einer Stelle werden vier Classen genannt: Priester, Krieger, Landmann und Knecht, alle von Brahma entsprungen. In Manu's Gesetzbuch (1280—880 v. Chr.) erscheint diese Gliederung zuerst unabänderlich festgestellt, als na-

1) Ewald, Geschichte des Volkes Israel I, 327. 332. Lassen I, 2, 528. — 2) Th. Benfey, die Hymnen des Câma-Veda, Einl. S. XV. — 3) Ges. VII, Slok. 17.

turnothwendige Rangordnung, im Zwecke einer obersten Brahmanenherrschaft. Bekanntlich ist „Caste“ ein portugiesisches Wort. Im Sanskrit wird Varna (Farbe) dafür gebraucht, weil die Natur selbst die Classen-Sonderung durch ihre untilgbare Kennzeichnung sanctioniren sollte. In einer Stelle des Mahâbhârata werden die Brahmanen von weisser, die Kschatrier von rother, die Vaçyas von gelber Farbe, und die Çudras schwarz genannt: die Farbe der von den Arischen Einwanderern und Eroberern, von den iranischen Lichtmenschen (אֵר Licht), unterjochten Ureinwohner, der eigentlichen Hindus. Auch Diodor [1]) erwähnt einer indischen, von Alexander bekriegten Völkerschaft, die er *Σούδρας* nennt. Manu's Gesetzbuch stellt schon die vollendete Unterwürfigkeit der Könige unter die Macht der Brahmanen dar. [2]) Diese unheilvolle, antisociale, culturfeindliche Classen-Spaltung hat die Brahmanische Speculation apriorisch zum philosophischen Systeme verknöchert. Das Kasten-System ist eine theokratisch-staatliche Emanationslehre, wie die Brahmanische Weltschöpfung eine theologische war, die ein immer tieferes und getrübteres Herabsinken der Weltentfaltungen vom reinen Urseyn lehrte; einen stufenweisen Abfall Brâhma's von sich selber. Die speculative Weltableitung aus Brahma von oben abwärts fand schon im Bhagavat-Gita ihr Naturbild in dem Baume Aswattha (Bobaum, Baniane, ficus religiosa). Er ist für die Inder der Baum des Lebens, der Wiedergeburt, dessen Aeste Luftwurzeln zur Erde herabsenken, die wieder von neuem zu Riesenstämmen erwachsen:

Asvatha, sagt man, hat die Wurzel oben, abwärts das Geäst ...
Abwärts die Wurzeln, die der Werke Band umstrickt auf Erden . . .
So geht's zum höchsten Genius, der Dinge altem Ursprung u. s. w. [3])

Solche Abwärtsverzweigung aus einer in der Luft schwebenden Wurzel ist das baare Gegentheil, das Umgekehrte von Entwickelungsprocess, von Evolution, die in aufsteigenden Reihen zu immer höheren, vollkommneren Gestaltungen emporstrebt. Emanation und Evolution bezeichnen die Wesensunterschiede des

1) XVII, 102. — 2) Roth, zur Lit. u. Gesch. der Veda. S. 11. Lassen I, 2, 801 ff. — 3) Bhag. Git. Ges. 7. Sl. 13 ff.

2*

abendländischen und morgenländischen Geistes; der Iranischen Völkerfamilien, die westwärts sich ergossen, und des letzten Arischen Stammes, der, wie seine Höhlentempel und Götterbilder mit den Felsen, ähnlich mit dem Indischen Mutterboden verwuchs und in ihm erstarrte und versteinte. Das Naturleben, offenbart es sich nicht als das der Entwickelung, der Evolution zu stets edlern, vollendetern Schöpfungsformen? Die Entwickelung ist naturgemässes Schaffen, und demzufolge können die Bildungen des Geistes, der Völkergeschichte, wie der Geschichte des Geistes, nur progressive seyn. Völkergeschichte ist Evolution des Völkerlebens zu dessen herrlicher Blüthe, der höchsten geistigen und staatlichen Freiheit. Gewaltsame Niederhaltung der geschichtlichen Evolution hat Revolution zur unausbleiblichen Folge, als naturbedingten, unhemmbaren Rückschlag. Dieses Entwickelungsleben ist das wahrhafte und einzig schöpferische. Schöpfung ist Entwickelung. Die Emanation dagegen ein stufenweises Heruntersterben, Auseinanderfallen, eine Verwesung Gottes; ein Herabfaulen bei lebendigem Leibe. Das poetisch geistige Abbild der geschichtlichen Evolutionen, das Drama, stellt die Evolutionsidee selber dar, als poetisch gesteigerte Lebensbewegung; die Emporläuterung zur Einheits-Harmonie von Ruhe und Bewegung. Dies ist der wahre Buss- und Sühnebegriff, den nur die fortschreitende, thatbewegte Läuterung erringt; die abwärtssinkende Entfaltung der Emanation aber in immer trübern Strudeln verschlämmt und erstickt, woraus ihn keine Beschaulichkeitsbusse zu beten und zu erlösen vermag. Das grosse Culturgedicht des deutschen Dichters, „Die Künstler", es ist das Hohelied der Entwickelungen, eine Evolutions-Hymne:

Je reicher ihr den schnellen Blick vergnüget,
Je höhre, schönre Ordnungen der Geist
In einem Zauberbund durchfliеget,
In einem schwelgenden Genuss umkreist;
Je weiter sich Gedanken und Gefühle
Dem üppigeren Harmonienspiele,
Dem reichern Strom der Schönheit aufgethan —
Je schönre Glieder aus dem Weltenplan,
Die jetzt verstümmelt seine Schöpfung schänden,
Sieht er die hohen Formen dann vollenden,
Je schönre Räthsel treten aus der Nacht,

Je reicher wird die Welt, die er umschliesset,
Je breiter strömt das Meer, mit dem er fliesset,
Je schwächer wird des Schicksals blinde Macht,
Je höher streben seine Triebe,
Je kleiner wird er selbst, je grösser seine Liebe.
So führt ihn, in verborgnem Lauf,
Durch immer reinre Formen, reinre Töne,
Durch immer höhre Höhn und immer schönre Schöne
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf —
Zuletzt, am reifen Ziel der Zeiten,
Noch eine glückliche Begeisterung,
Des jüngsten Menschenalters Dichterschwung,
Und — in der Wahrheit Arme wird er gleiten . . .

Die Veden, sagen wir, die Arianischen Anschauungen überhaupt, die noch in den grossen Epen vorwalten, den Heldengedichten jenes zu gewaltigen Kampfesthaten verwirklichten und entflammten Rischi-Geistes, die Veden enthielten Keime der Entwickelungs-Fähigkeit, die in der Speculation der Brahmanen als üppiges Unkraut aufgingen. Sonach dürfte das Bedenken, welches wir gegen die mehr oder minder orthodoxe, Vedengläubige Speculation dieser Philosophien äusserten, sich in das entgegengesetzte umkehren: dass nämlich die genannten Systeme nur formelle Entfaltungen der Vedalehren darstellen, nicht dem lebendigen Geiste nach; dass sie nur mit einem grossen, weitläufigen, die Volkskraft aussaugenden, metaphysischen Allegorien-Gewebe die speculative Natur-Symbolik umspannen, die als Lebenssaft die heiligen Urkunden durchströmt. Anderntheils werden wir aber auch, für unsern Zweck, den anregenden und bestimmenden Einfluss zu würdigen haben, den jene Philosophien auf den geistigen und sittlichen Gehalt des indischen Drama's ausübten. Derselbe wird noch überzeugender einleuchten, wenn wir einen ungefähren Begriff von der Weltanschauung des Buddha gegeben haben, die insofern einen Gegensatz zu der Philosophie der Brahmanen bildet, als sie von der Autorität der Offenbarungsquellen, der Veden, und aller sonstigen Glaubensschriften, sich offen und entschieden lossagt.

Buddha hiess ursprünglich Sarvârthavidda. Bei seinem Eintritt in den Stand der Asketen wählte er den geistlichen Namen Gaûtama. Seine Schüler und Jünger nannten ihn Çakja-

muni, den „Einsiedler aus dem Geschlechte der Çakja". Nachdem er sich selbst heilig gesprochen und in die Seligkeit durch Erlangung der höchsten Weisheit (Bôdhi) eingegangen, verehrte ihn seine Kirche als Buddha, „den Erlauchten, Erkennenden, Wissenden." Er war ein Königssohn; aus der Kschatrija-Kaste folglich. Seine Wirksamkeit fällt in's 6. Jahrhundert vor Chr. Zu Kapilavasta, einer Stadt nordöstlich von Audh, geboren, starb Buddha im achtzigsten Jahre um 543. Bis zu seinem neunundzwanzigsten Jahre hatte er, wie so mancher Heilige, ein wüstes Leben geführt. Als sein Fässchen auf die Neige ging, als er mit seiner weltlichen Genussfähigkeit zu Rande war, und sich in die Philosophie von König Salomo's: „Alles ist eitel," hineingeschwelgt hatte, warf er sich, wie so mancher tiefe, von dem Bedürfniss nach Glückseligkeit verzehrte Geist, der ascetischen Wollust in die Arme; tauchte er Hals über Kopf in die Nichtigkeits-Seligkeit, in die Tiefen eines ausschweifenden Nihilismus, in die Verzückungs-Mystik des Nichtseyns unter. Zuerst lebte er sechs Jahre lang als Brahmanischer Einsiedler in der strengsten Entsagungs-Ascetik, und in Nachdenken über die Leiden der Menschheit und die Mittel ihrer Erlösung versunken. Hierauf kehrte er in die Welt zurück, um die ihm aufgegangene Erleuchtung allen Sterblichen mitzutheilen. Er kündigte sich als Erlöser und Befreier der Menschen an, ohne Unterschied der Kasten und Stände, die er verwarf und aufhob. Darin liegt das Merkwürdige, Neue, nicht blos Reformatorische, sondern, wie man es jetzt nennt, das Radicale, Revolutionäre seines Auftretens. Mit den Kastenunterschieden, dem Grundpfeiler der Brahmanenherrschaft, stürzte er diese selbst um, und zugleich alle Glaubens- und Offenbarungs-Autorität (Sruti), auf welche das Brahmanenthum die seinige gegründet hatte.[1]) Nicht als sey Buddha der Erste gewesen, der das Brahmanenwesen bekämpfte. Schon Vîsvâ-mitra, welcher, wie Buddha, von fürstlicher Abstammung, ein Kschatria war, hatte mehrere Jahrhunderte vor diesem, das Priesterthum der Brahmanen in ihrem wesentlichen Rechte, dem ausschliesslichen Opferrecht, angegriffen.[2]) Ihre hierarchische Macht aber, ihren

1) Burnouf, Introd. à l'hist. du Buddhisme indien. Paris 1844. Tom. 1. p. 130 ff. — 2) M. Müller a. a. O. p. 67 ff.

verdumpfenden Einfluss auf das Volk, auf die Massen, brach Buddha zuerst durch eine demokratische Heilsverkündigung, die er als umherziehender Volkslehrer den Niedrigsten, wie den Höchsten predigte. Zu Lehrzwecken haben auch Brahmanische Philosophen Indien durchzogen. Der Ausbauer und Vollender der alten Vedânta-Philosophie z. B., Cankâra, der im 7. Jahrh. nach Chr. lehrte, dessgleichen der Stifter des neuen Vedânta-Systems, Râmânuja, dessen Philosophie Krischna-Miçra, der Verfasser des schon genannten merkwürdigen metaphysisch-allegorischen Drama's, Prabodha-Chandrodaya, als Schauspiel für die Bühne bearbeitete und aufführen liess. Allein diese Schulenstifter aus der Brahmanen-Kaste zogen in dem Lande umher ausschliesslich zu Nutz und Frommen der Jünger ihrer Kaste, die sie für ihre Systeme warben. Buddha hingegen durchwanderte Städte und Dörfer zum Heile des niedern, gemeinen Volkes, das ihm, wie das Volk zu Judäa dem Gottweisen von Nazareth, in Schaaren nachzog, und dem er auf offenem Felde predigte, wie ein halbes Jahrtausend später der grosse Galiläer der aus allen Ortschaften zusammengeströmten Menge die neue Botschaft verkündete.

Was aber den Inhalt von Buddha's Lehre betrifft, so zeigt sich derselbe, bei näherer Prüfung, weder nach Seiten der metaphysischen Doctrin, noch in Bezug auf den ethischen Theil, wesentlich von den Dogmen der Brahmanen verschieden. Mit den beiden Vorstellungen von der Seelenwanderung und dem Weltübel blieb Buddha im Brahmanismus stecken. Die qualvollen Sühnungen und Bussen verwarf er, behielt aber doch die Busse bei, die er auf ihren ursprünglichen Begriff, das Reuegefühl zurückführte, für welches er, als einzige Kundgebung, das öffentliche Bekenntniss vor der Versammlung, die öffentliche Beichte, bestimmte.[1] Der Buddhismus wies anfangs den Brahmanischen Pantheismus und dessen personificirte Natur- und Gedankengötter zurück; um ihn später doch wieder, vermehrt und bereichert mit eigenthümlichen Göttern, aufzunehmen. Und die drei Grundlehren des ältesten Buddhismus, wie sie in den einfachen Sûtras, oder kurzen Lehrsprüchen, vorgetragen werden, worin bestanden sie? Alle Erscheinungen — so lauten dieselben

1) Lassen II, 453 ff.

— sind inhaltsleer und nichtig (çunja und anâtmaka). Eine Auffassung der Natur- und Weltdinge, die sich durch die gesammte Brahmanische Speculation, wie wir fanden, hindurchzieht. Das Daseyn der im beständigen Wechsel begriffenen Welt, heisst es ferner, entsteht lediglich aus der Einbildung oder dem Glauben an ihre Wirklichkeit; brahmanisch ausgedrückt: durch die Mâyâ, die Täuschung. Buddha's Erlösungslehre endlich, die Angabe des Weges, der aus dem Elend des Daseyns, aus dem Jammerthale des ewigen gottverlassenen Nichtigkeitswechsels, aus dem Kreislaufe der Geburt und des Todes (dem Sansâra) führt, zum höchsten Heile, zur ewigen Befreiung (Nirvâna) in völliger Auslöschung, im absoluten Nichtseyn — worin unterscheidet sich diese Nichtseyns-Seligkeit von der Brahmanischen, wenn sie anders nicht die absolute Gedankenlosigkeit, d. h. der baarste Hohlsinn seyn soll, den man doch einem Denker nicht wird zur Last legen wollen, der sein System auf die Kategorie der Ursächlichkeit, der Ursachen und Wirkungen, einer „Ersten Ursache", zurückführt? Das absolute Nichts, das als Ausgangs- und Endpunkt, als Welt-Urgrund und schliesslicher Abgrund, dem Buddha, seit dem Engländer Hodgson [1]) und den Franzosen Abel Rémusat [2]) und Burnouf, in die Schuhe gegossen wird, ist der Ungedanke schlechthin. „Alles wurde aus dem Nichts und durch Nichts", soll Grundprincip des Buddha seyn. [3]) Eine Tollhaus-Phrase, denn Schein, Veränderung, die doch Buddha annimmt, setzt Etwas voraus, das scheint; das sich verändert. Der Unsinn selbst setzt einen Sinn voraus, und Etwas, das ihn als Unsinn denkt. Das Buddhistische System wäre der widerspruchvollste Aberwitz, der je ausgeheckt worden, wenn dem Nichts kein Seyn zu Grunde läge, in Bezug auf welches das Nichts eben das ist, was es ist, nämlich Nichts. Entweder die Welt, die erscheinende Natur, ist wirkliches Seyn, oder ein Scheinseyn. Im ersten Falle ist sie der reale Grund ihrer selbst, die Substanz an und für sich, und trägt ihren, dem Seynsbegriffe nothwendig immanenten Gegensatz des Nichtseyns in sich, als Einzelerscheinungen nämlich, die nicht

1) Asiat. Res. XVI, 420 ff. — 2) Mélanges Asiat., Mélanges posthumes, Foë-Kouë-Ki ou Relation des royaumes boudhiques 1836. p. 117ff. — 3) Wuttke a. a. O. S. 525 §. 163.

das Ureine und Ganze, und die, um an dessen Seyn zu participiren, in ihm aufgehen und verschwinden müssen. Oder die Natur, als ein Inbegriff wechselnder Erscheinungen, hat kein wirkliches Seyn; dann fällt der Grund ihres Scheinseyns ausserhalb desselben, in ein unweltliches Seyn, in ein Nichtseyn des Scheinseyns, das eben dadurch das wechsellose, unveränderliche, reale Seyn ist, aus welchem die Einzelwesen selbst ihre Scheinexistenz, ihre beziehungsweise Wesenhaftigkeit schöpfen, und in welchem sie verschwinden und verlöschen müssen, um wahrhaft zu seyn. Die volle Bestätigung, dass Buddha mit seiner Nirvâna-Seligkeit den Begriff eines speculativen, und keines abstract leeren Nichtseyns verband, giebt seine Anweisung zum ewigen Leben: Solche Menschen, lehrt er, welche im Begriffe stehen, in das Nirvâna einzugehen, können in ihre Gedanken versinken und das ganze System der drei Welten durchwandern; nach dem Buddhistischen Weltsystem, die oberste Weltregion, des Nichtwissens und Nichtseyns, entsprechend dem bestimmungslosen Urseyn der Sankhyâ. Hierauf folgt die mittlere Welt, wo die göttlichen Wesen der Buddhisten zuerst eine materielle Gestalt annehmen, und zuletzt die dritte, die sinnliche Welt.[1]) Jene Erkenntniss, die Bedingung zur Seligkeit, zum Eingehen in das Nirvâna, ist also das Ergebniss eines tiefen, erschöpfenden Wissens und Durchdenkens des Universums, der „grossen und kleinen Welt,“ der Natur- und Gedankenwelt, Physik und Metaphysik; mithin ein welterfülltes, kein hohles abstract leeres Nichtseyndenken, das Sichselberdenken eines hohlen Fasses. Die Buddhistische Dreiwelt mit ihren Unterstufen möge nebenbei, auch in Ansehung der Emanationslehre, die Uebereinstimmung der Buddhistischen mit den Brahmanischen Weltordnungen, den Guna's, darthun. Beide Weltsysteme gehen von einem reinen, eigenschaftslosen, unweltlichen Urgrund aus, der für den Brahmanen ein geistiges Urseyn (das Brahma) ist; welchen aber der Buddhist, dem selbst diese Bestimmung noch zu sehr beeigenschaftend, zu determinirend für seine erste Ursache (Avîdjâ) erscheint, als völlig bestimmungsloses Nichtwissen und Nichtseyn bezeichnet, was jedoch keineswegs gleichbedeutend mit

1) Lassen III, 2, 390 ff.

der Nichtigkeit schlechthin. Nur einem Verrückten kann es einfallen, als oberste Ursache einer, im Maasse ihrer stufenweise sinkenden Entfaltung, sich bis zur völligen Materialität erfüllenden Weltenfolge, das absolute Nichts anzunehmen.

Die Aehnlichkeit des Buddhistischen Weltsystems mit der Brahmanischen Dreiwelt, den Guna's, erstreckt sich bis auf die Mittelstufen der niedersteigenden Emanationen aus der „obersten Ursache", zu welchen jenes Weltsystem die drei Hauptordnungen der Guna's, in abwärts strebender, stetig verminderter Werthfolge, gliedert. So hat die Region der sinnlichen Welt im Buddhistischen System sechs Abstufungen. Die zwei ersten Stufen werden von Wesen bewohnt mit der Fähigkeit der Formenwandelung. In diese Weltregion fällt das Gebiet der 33 Götter. Unterhalb desselben liegt das der „vier grossen Könige." [1]) Mit ihnen erreichen wir den Bezirk der wirklichen Erde. Die vier grossen Könige bewohnen den Berg Meru, der den Mittelpunkt der Erde bildet und sich so tief unter dieselbe hinaberstreckt, wie über dieselbe in den Luftraum hinauf. Die genannten vier Grosskönige sind den Lüsten der Liebe unterworfene Wesen (Kâmâsakara). Ihre Region ist die der Kâmadhâta, die Region der Lüste und Liebe. [2]) Es ist, so folgern wir, das Reich der Kunst, der Poesie, das Gebiet der leidenschaftlichen Lebens-Spiele, so die Welt bedeuten: des Drama's, des Schauspiels, das die Farbe denn auch dieser Weltstufe trägt, den Charakter, den das indische Drama vorzugsweise zur Schau stellt, der sein eigenthümliches Wesen, seine Seele bildet: eines Liebesspieles, und eines solchen, dessen Held in der Regel ein König, und dessen Inhalt eines mächtigen Herrschers Liebesleid und Lust. Und Indra erklärt die Buddhistische Kosmogonie zum Oberkönig der vier Grosskönige und Beherrscher dieses Weltgebiets, und erklärt ihn hiemit zum Schutzgott des Drama's, zum eigentlichen Gott der Schaubühne, des Theaters. Von Indra geht daher auch die Geschichte des indischen Drama's aus, wie sich bald zeigen wird. Wer erkennt aber nicht in dieser Weltregion sogleich die Guna Râdsha der Brahmanen, das Stadium von Brahma's Weltentfal-

1) Lassen III, 2, S. 390. — 2) Das. S. 394.

tung, worin mit den Königen und Kriegern Kampf und Thatbewegung herrscht? Aeusserer und innerer Kampf; die Kämpfe des Ehrgeizes, des Thatendranges, der Ruhmesliebe; und die Kämpfe des Herzens, der Seelen, der Liebesleidenschaft. Die wilden Zerstörungskämpfe der Strebsucht, des heissen Mühens, Ringens und der blutigen Fehden um Menschen vertilgende, entvölkernde Herrschaft, und die holden, beglückenden Sehnsuchtskämpfe der Liebeswonnen: der leidenschaftliche Entbrennungskampf aus verzehrendem Verlangen, nicht nach Herrschaft, sondern nach wechselseitiger Beseligung in Demuth, Hingebung und Gehorsam; nicht nach gegenseitiger Ueberwindung, sondern nach innig unlösbarer Seelendurchdringung und Wesensverschmelzung. Brahmanen und Buddhisten legten es sich freilich nicht gerade so zurecht; aber was verschlägt diess, wenn Beide doch zum Kampfplatze für solche zarte himmlische Liebesfehden eine eigene Weltbühne erschufen, das Vorbild der Schaubühne? Wenn Beide, sey's auch unabsichtlich, eine Welt der reizenden Täuschung, der Mâyâ, oder des Liebesgottes, Kâma: die Einen aus dem Busen eines geistigureinigen Wesens; die anderen aus einer noch transcendentalern, alle Bestimmtheiten als Nichtseyn derselben verneinenden „Ersten Ursache" hervorgehen lassen? — Doch Beide, sagt man, auch nur als Scheinwelt — Was liegt daran, wenn diese Scheinwelt, die Mâyâ-Schöpfung der Brahmanen, und die Kâmadhâta-Welt der Buddhisten, durch ihre ewige Rückhehr in die Seligkeit des Urseyns oder des Urnichtseyns, so ewig und so selig ist, wie diese selbst? Was liegt daran, wenn es nur von dem Denken, Fühlen und Handeln in dieser Scheinwelt abhängt, der Einheits-Seligkeit mit dem ewigen, wandellosen Weltgrund, ob er Urgeist oder Erste Ursache heisse, theilhaftig zu werden durch Erkenntniss des Guten, Schönen und Rechten, und durch Handeln danach, Thun und Leisten, Leben und Wirken im Geiste solcher Erkenntniss?

Wer als das Wirkende die Fähigkeiten der Natur erkennt,
Doch über ihnen mich, der kommt zu meinem Wesen.[1])

Allein Kunst — wendet man ein — Kunst, Poesie und vor Allem die dramatische Schauwirkung, sind sie nicht ein blosser

1) Bhag. Git. XIV. 19.

Schein vom Scheine? Nicht die blosse Scheinwelt einer Welt des Scheins und der Täuschung? — Um so herrlicher! rufen wir. Denn wie aus zwei Verneinungen eine Bejahung entspringt; so hebt der kunstbeseelte Schein das Nichtige des Weltscheines auf und erregt in Geist und Gemüth eine Ahnungsschau des wahrhaft Wirklichen, die einen Vorschmack giebt von jener, durch Erkenntniss und Tugend zu erlangenden Einheits-Seligkeit im Herrn der Welten, dem Urquell von Schein und Seyn, von Seyn und Nichtseyn, von Bewegung und Ruhe, von Mâyâ, Kâma, oder Çunja und Brâhma, in dessen ewig wechsellose Ruhewonne die Mâyâ oder der in ewiger Unruhe wonnevolle Kâma einführt. Wofern der Kâma, das Liebesverlangen, nur das rechte, göttliche gottbeseelte Verlangen ist; wofern er nur, als heilig helle Liebesflamme, das Herz erleuchtet. Wofern der Kâma, der Liebesgott, nur auch zugleich als Atma, als der gute Menschengeist, im Herzen wirkt; oder in Buddha's Sinn, als heiliger Trieb nach höchster Erkenntniss; ja in Liebesleidenschaft für diese Erkenntniss erglüht. Denn wie erwürbe man die zur Nirvâna-Seligkeit geforderte Erkenntniss ohne diese verzehrende Sehnsucht, diesen heiligen Wissensdurst, diese göttliche Liebesinbrunst und Begier nach der Buddha-Vollendung, nach dem Besitze der höchsten Weisheit, des Bôdhi? So bliebe denn doch Kâma, der Liebesgott, Schöpfer und Beweger dieser Welt, der geschichtlichen, wie der poetischen, er bliebe also doch die herrlichste Ausstrahlung des Brâhma, oder der Avîdjâ, der Ersten Weltursache der Buddhisten. Und Kapila und Sankâra und Çakjamuni werden mit ikren Denksystemen längst eingegangen seyn in die Seligkeit des Nichtseyns, wenn die Çakuntalâ, die Urvasi, und die anderen Mâyâ-Blüthen der indischen Dichtkunst noch alle Herzen die Seligkeit des Urseyns werden geniessen lassen, deren oberster Weltgrund und Erste Ursache Gott Kâma in alle Ewigkeit bleibt, wie im Himmel also auch auf Erden. Der tiefsinnige Könobit, der indische Heraklit, Buddha, sprach es ja selbst aus durch den Mund eines seiner ehrwürdigsten Nachfolger [1]; er sprach es aus in dem ewigen Wort: „Es giebt nur ein Paradies des Herzens, ausser ihm ist keins.“

1) Schott, Tsing-tu-uen, 230.

Schenken wir indessen noch einige Augenblicke dem wunderlichen Bussprediger und Bekenner des Nichtseyns, des „An und für sich“ — Nichtseyns, der mit seinem Nirvâna nahezu den dritten Theil der Erdbevölkerung als Gläubige gewonnen. Folgen wir ihm noch eine Weile auf dem Wege des Heils und der Wahrheit des Nichts; jedoch lediglich für unseren nächsten Zweck, um nämlich noch einige Bestimmungen aus seiner Welt- und Tugendlehre heranzuziehen, die vielleicht nicht ohne Einfluss auf das indische Drama geblieben, und deren Wiederschein sich wohl gar in demselben spiegeln möchte. Soll doch, einem Schüler von Buddha zufolge, der grosse Reformator unter Anderem auch Mimik gelehrt haben.[1] Noch gegenwärtig wird in Buddha-Klöstern in Tibet die Versuchung eines Buddha durch den Bösen theatralisch dargestellt.[2]

Was nun zunächst das geschichtliche Moment betrifft, dem die Brahmanen-Philosophie sich abhold, ja feindlich erweist, so dürfte doch in Buddha's Weltauffassung, ob sie gleich die Nichtigkeit des Weltwesens womöglich noch entschiedener und nachdrücklicher als jene betont, — es dürfte trotzdem, und gerade desshalb weil Buddha jegliche Betheiligung und Einwirkung eines geistigen Weltprincips auf die Dinge hinieden aus dem Spiele lässt, der Schwerpunkt des Daseyns und Wirkens, wenn auch nur eines nichtigen, in die Natur, in die sinnliche Welt und den menschlichen Willen fallen. Die älteste Schule der Buddhisten, die Suabhavikas, lehrt denn auch eine zwiefache Existenzweise der Natur.[3] In der ersten Weise, in Pravritti, ist die Natur thätig, lebendig bewegt; in der zweiten, Nirvritti, in dem Zustande der Ruhe, hört die Thätigkeit, das Leben der Natur auf. Der Mensch ist fähig, durch eigene Anstrengung und Willenskraft in den Zustand Nirvritti zu gelangen, d. h. er kann sich von der Nothwendigkeit befreien, in der bewegten Welt der Wirklichkeit wieder zu erscheinen.[4] Schon hieraus sieht man, welches Gewicht diese Auffassung und welche Energie sie dem

1) Lalitavistara trad. de Faucaux, p. 150. — 2) Schlagintweit, Bericht an die geogr. Gesellsch. in Berlin 6. Febr. 1858. — 3) Neumann in Ilgen's Zeitschrift 1833 III, 2, 119. — 4) Burnouf 441. Hodgson, As. Res. XVI, 423. Vgl. Wuttke II, 528.

willenskräftigen Handeln, dem geschichtlichen folglich, verleiht. Die Geschichte Indiens bestätigt die Wirkung dieses Buddhistischen Thatbegriffes, einmal dadurch, dass die grössten, thatkräftigsten Fürsten, wie Acoka II., Citâdîtja, u. A. eifrige Anhänger, Beschützer und Verbreiter der Buddhalehre waren; und zweitens durch die Thatsache, dass die Buddhistische Literatur Erzählungen von wirklichen Begebenheiten und Zuständen der Länder und Regierungen, geschichtliche Werke mithin, aufweisen kann; während die Literatur der Brahmanen, für welche die Geschichte der Götter eine grössere Wichtigkeit als die der menschlichen Könige hatte, es nicht über trockene Chroniken einzelner Länder brachte, über deren Zustände sie keine Mittheilungen und Belehrungen darbietet.[1]) Die ersten, ja einzigen Quellen für indische Geschichte waren chinesische Buddhisten, welche Indien bereisten, und über dessen religiöse, sittliche und politische Zustände werthvolle Nachrichten hinterlassen haben. So z. B. der chinesische Buddha-Priester Fai-Kan, der Indien im Jahre 399 vor Chr. besuchte.[2]) Dasselbe gilt von den chinesischen Buddha-Priestern Soung-Yun und dem berühmten Buddha-Gelehrten Hiouen-Thsang, welcher in Indien zur Zeit des grossen Königs und frommen Buddha-Verehrers Citâdîtja aus der Aditja-Dynastie (640 nach Chr.), sich aufhielt.[3]) Der Mahâvança (Geschichte Ceylons), das bedeutendste indische Geschichtswerk, das König Dhâtusena öffentlich vorzulesen befahl (459—477 nach Chr.), gehört dem Buddhismus an.[4])

Mit der Einpflanzung des „freien Willens" in die Menschenwelt ist die Wurzel des sittlichen und zugleich des dramatischen Handelns gegeben. Um zur freien Persönlichkeit zu erwachsen, bedarf es aber höherer Einflüsse und Erregungen, wie bei der Pflanze, des Lichtes und lichten Thaues, worin der Himmel, das All sich spiegelt. Mit dem Licht und Thau saugt auch der drangvoll dunkle Wurzeltrieb des Willens ein ätherisches, himmlisches Element, den Himmel gleichsam selber ein, das Göttliche. Durch diese Einverleibung eines Hehren, Geistigen, kann

1) Lassen II, 2, 15. — 2) W. H. Sykes, Notes on the relig. Moral and polit. state of India before the Mahom. invasion. Lond. 1841. p. 7 ff. — 3) Stan. Julien, Hist. de la vie de Hiouen Thsang et de ses voyages dans l'Inde etc. 1853. — 4) Lassen a. a. O.

allein der freie Wille, die Selbstbestimmungskraft zum Guten oder Bösen, d. h. zu dem, was wahrhaft und allgemein frommt, oder nur trügerisch und zum Schaden Anderer die Selbstigkeit befriedigt, sich zur freien Persönlichkeit entfalten. Die Persönlichkeit wird daher zu einer freien nur dadurch, dass sie eine sittliche ist [1]), und mit dem Göttlichen oder Allgemeinguten übereinstimmt. Die Persönlichkeit wird dann nur eine freie, wenn sie die Selbstheit, die trügerische Selbstbefriedigung, die im Grunde eine Selbstvernichtung ist, aufgiebt an das Allgemeingute, an Gott. Denn das wahrhafte Selbst deines persönlichen Ich ist ein solches nur als der individuelle Ausdruck der Gesammtheit von Deinesgleichen, des grossen Selbst und Ichs der Menschheit. „Der Geist (das Brahma) ist im Leibe der Bewusste, der welcher Ich sagt.“ [2]) „Darin aber besteht der Anfang und das Ende der Weisheit, das ist die höchste Erkenntniss, dass der Mensch weiss: Ich bin Brâhma.“ [3]) Nur wenn jeder Einzelne seine freie Persönlichkeit zu voller Geltung zu bringen vermag, kann von einer freien Persönlichkeit überhaupt die Rede seyn. Die freie Persönlichkeit setzt daher das Erlöschen der selbstischen, der gemeinhin für frei geltenden Persönlichkeit voraus, das Erlöschen im Allgemeinguten, in Gott, wie der Kerzenschein im Sonnenglanz erbleicht.

Nichts Anderes lehren beide Theorien, die Brahmanische, wie die Buddhistische. In unserer mehrerwähnten Brahma-Theodicee, in der Bhagav. Gita, verkündet Gott Krischna: [4])

Der Weltenherr schafft nicht des Handelns Zustand, noch auch Thaten,
Noch Streben nach der Werke Frucht. Vorwaltend ist der eigne Wille.
Der Herr giebt niemand seine Sünd' und seine guten Thaten.

Das steht im offenen Widerspruch mit dem, was ein sonst einsichtiger Erörterer [5]) des indischen „Geisteslebens“ aus einer An-

1) „Und allein durch seine Sitte
Kann er (der Mensch) frei und mächtig seyn.“
Schiller. Das Eleusische Fest.
— 2) Maitraj. Upanish. bei Windischm. 1595. — 3) Vedânta-Sara bei Windischm. 1781, 1787. Colebr. Ess. 188. — 4) V, 14. 15. — 5) Wuttke II. S. 332.

führung [1]) folgert: „Auch das vermeintliche Böse ist unmittelbar Brahma's Wirkung und verliert dadurch zugleich die sittliche Bedeutung.“ Das wäre der Fall, wenn der Mensch dieser Wirkung nachgeben müsste. Nichts lag dem „Geistesleben“ der Brahmanen ferner als eine solche Vorstellung. Das Brahma, als Weltgrund und Alldurchdringer wirkt, oder richtiger, waltet im Allgemeinen und Besondern, aber dem menschlichen Willen bleibt es unbenommen, sich für das Eine oder das Andere zu entscheiden. Brâhma ist allgegenwärtig, allschauuend, folglich auch im Bösen, aber so, dass dieses sich in Brâhma's wahrhaftem Seyn und Urwesen als das Nichtige und Unwesen erweise. Es steht dem menschlichen Geiste frei, in Brâhma's Geiste zu seyn, d. h. das Böse, wie Brâhma, als ein Nichtseyn, ein Nichtiges, im Denken, Streben und Handeln, auszulöschen:

Sündlos, sich selber gleich, ist Brâhma; drum sind Solche (die Guten) in ihm. [2])

Das Auslöschen alles Scheinguten, was auch das Böse ist, alles Unwesens, wozu auch das eigenwillig Selbstische, das unfreie Persönliche gehört, das Auslöschen und Ausmerzen alles dessen im Brâhma ist das A und O des indischen Denkens. In einer der ältesten Urkunden Brahmanischer Offenbarungs-Weisheit, in Manu's Gesetzbuch [3]), liest man folgenden merkwürdigen Ausspruch: „Wenn du sagst, ich bin allein mit mir, so wohnt in deinem Herzen immerdar jenes höchste Wesen, als aufmerksamer und schweigender Beobachter von allem Guten und allem Bösen; dieser Richter, welcher in deiner Seele wohnt, ist ein strenger Richter, ein unbeugsamer Vergelter.“ Damit ist das höchste Forum in die menschliche Brust gepflanzt, folglich auch das oberste Spruchgericht für die Verantwortlichkeit des dramatischen Handelns eingesetzt: das Gewissen, dessen Instanz und Spruchgültigkeit wahrlich nicht durch die Auffassung beeinträchtigt wird, dass seine Stimme identisch ist mit der Stimme Gottes. „In der Höhle des Herzens wohnt die unsterbliche Person ... In dieser Höhle ist Brâhma's Wohnung.“ [4]) Wie reimt sich das mit

1) Windischm. Sancara 114. 116. — 2) Bhag. Git. V, 19. — 3) VIII. 35. 86. 91. 92. — 4) Maitraj. Up. bei Wind. 1616.

der weitern Folgerung aus dem beregten Citat bei Windischmann: „Jede schlechte That, der Vatermord, selbst Ermordung eines Brahmanen, — das höchste aller Verbrechen, — das ist alles die That des in dem Menschen wirkenden Brâhma, nicht Schuld des Menschen?“ — Uns scheint diess so unbrahmanisch, wie möglich; schon um des „Thuns und Wirkens“ willen des in Natur und Welt seyenden, aber, jenen Lehren zufolge, von ihr und ihren Veränderungen und Wandelungen, — der Erscheinungsform jeglichen Thuns und Wirkens, — unberührten und ungetrübten Brâhma.

Schuld, Schuldbewusstseyn, Gewissen, und in und mit diesen, freier Wille, freie Persönlichkeit — welche Grundbestimmungen, im Zwecke eines kunstgemässen, tragisch-dramatischen Handelns, liesse denn noch die indische Philosophie vermissen? Gleichwohl zieht das indische Drama nicht, wie das griechische, die letzten, äussersten Folgerungen aus dem Schuldmoment. Das indische Drama umgeht bekanntlich den tragischen Ausgang. Es schliesst sogar eine eigentlich tragische Schuld aus seiner Bewegung aus. Ja seine Helden sind in der Regel frei von Selbstverschuldung und oft mehr durch ideale Tugend und Trefflichkeit Leidensopfer der Verfolgung und Verwickelungen, als dass sie diese durch ein Verschulden herbeiführten und büssten. Dieser milde, verklärende Ton in Folge eines dem activen tragischen Schuldmomente widerstrebenden Büsserleidens, von Seiten des dramatischen Helden, hängt, nächst dem Naturell und der beschaulichen Geistesstimmung dieses Volkes, wesentlich mit dem Bussbegriff der Brahmanen zusammen, welcher wieder aus ihrer Weltanschauung fliesst. Wo die Welt an und für sich, durch ihre blosse Existenz, als ein Abfall von dem reinen Urseyn betrachtet wird, und jede Creatur die Erbsünde ihres Daseyns zu büssen hat; wo das Entstehen als die Urschuld, die tragische Familienschuld aller Wesen, die Weltschöpfung selbst als eine Bussübung Brâhma's aufgefasst wird: [1]) welche dramatische Schuld käme da noch gegen eine solche Versündigung in Betracht? Welche Todsünde gegen diese Lebenssünde? Welche Sünde gegen die Natur neben dieser Sünde der Natur selbst? Welcher

1) Rigv. VIII, 4, 17.

Blutfrevel neben diesem unermesslichen, alle Geschöpfe und Geschlechter verstrickenden und befleckenden Verbrechen: zu existiren? Im Vergleich zu jener weltenschweren Urschuld würde jedwede noch so schaudervolle Sonderschuld auf der dramatischen Vergeltungswage für leicht befunden werden. Ja sie liesse die tragisch dramatische Schuld als einen anmaasslich frevelvollen Eingriff in das Erstgeburtsrecht der allgemeinen und immer wieder sich erneuenden Erbsünde des Entstehens und Geborenwerdens erscheinen, und nur als diesen Eingriff verabscheuen. Todesbusse gar, tragische Todesbusse für einen, im Verhältniss zu jener Wesensschuld, unwesentlichen Frevel, musste vollends als himmelschreiendes Unrecht empören. Wenn die höchste Seligkeit in der Befreiung von der Wiedergeburt, in der Nichtauferstehung, in dem Tode ein- für allemal, gefunden wird: da kann der Tod, in Folge einer tragischen Schuld im Drama, vom Gesichtspunkte der Seelenwanderungslehre, welcher gemäss ein Schuldbefleckter in einen niedrigern, gleichgearteten Thierkörper übergeht, nur grauenerregend, nicht tragisch versöhnend wirken. Der Tod eines Frommen und Gerechten aber, weit entfernt eine trauererregende, tragische Wirkung hervorzubringen, müsste im Gegentheil die freudigste Empfindung erwecken, ob der Erlösung des Tugendhaften und Heiligen, nicht bloss von den Uebeln, Leiden und Mühsalen des Daseyns, sondern von dem Erbübel des Daseyns schlechthin; und ob seiner Weltüberwindung und seines Eingangs in die ewige Ruhe und Seligkeit des Nichtseyns. Die Inder, für welche der Tod nichts Tragisches hat, können daher auch keine Tragödie haben. Und das wesentlichste Moment der Tragödie: Sühne und Busse, worauf doch die ganze indische Geistesart, Denken und Schauen, Metaphysik, Kosmologie und Ethik, beruht, musste aus demselben Grunde für das Drama unfruchtbar bleiben. Schuld, Schuldbewusstseyn, freier Wille und Gewissen, all diese Wesensmomente der tragisch dramatischen Handlung, hat die Brâhma-Speculation ermittelt, ohne dass diese Ermittelung dem Drama, im Nutzen einer tragischen Handlung, zu gute kam.

Welchen Schicksalsbegriff solche Speculation sich bilden werde, leuchtet nun von selbst ein. Mit der Voraussetzung von Willensfreiheit und Schuldbewusstseyn verträgt sich kein Schick-

sal, im Sinne einer auf diese Freiheit und dieses Bewusstseyn fatalistisch einwirkenden und den Causalverband von Schuld und Vergeltung aufhebenden Macht. Ueber eine den Absichten und Zwecken des Helden günstige oder ungünstige Verkettung der Umstände geht in der Regel die indische Vorstellung vom Schicksal nicht hinaus. Als ein Vorbestimmtes, von Urewigkeit her Verhängtes, von dem Willen und Handeln des Menschen Unabhängiges, Blindwaltendes, tritt das Schicksal weder im Epos noch im Drama der Inder auf, und widerstreitet auch ihren speculativen Begriffen. Der Kreislauf der Seelenwanderung wird durch eine Kette freithätiger Willensacte und Handlungen bedingt, und stellt gleichsam ein Abbild derselben dar. Nach der Brâhma-Lehre ist das, in Folge der Wiedergeburt dem Menschen zugefallene Schicksal eine Folge seiner Handlungen in einem frühern Leben: „Das Schicksal ist nur die That des Menschen in einem frühern Leben . . , ohne die That des Menschen geht das Schicksal nicht in Erfüllung.“ [1]) Der Hitopade-Sa rügt den Glauben an ein blindes Schicksal mit strengen Worten: Berufungen wie die, heisst es daselbst: Das sey so vorbestimmt; was nicht seyn soll, geschieht niemals, und was seyn soll, geschieht gewiss, solche Berufungen seyen verwerflich: „Das sind nur die aus Trägheit herrührenden Redensarten einiger Leute, die jede Mühe scheuen. Denn an des Schicksals Gewalt glaubend, muss doch Jeder sich selbst bemühen; ohne eigene Mühe gewinnt Niemand nährend Oel aus dem Sesamum. Dem Mann, der rüstig strebt, gesellt sich Lakschmi (als Göttin des Glücks). Der Faule spricht: Das Schicksal muss es geben. Darum kämpfe mit dem Schicksal; strebe männlich. Misslingt es dann, so bist du nicht zu tadeln. Schicksal ist, was man vor der Geburt gethan.“ [2]) Von diesem hohen heroischen Begriffe freier That- und Willenskraft sind die beiden grossen Heldengedichte beseelt. Mit bewundernswürdig kühner Geistesfreiheit wird diese Ansicht im Râmâyana von Lakschmana, dem liebevoll getreuen Heldenbruder des Königssohns, Râma, gegen diesen verfochten, welcher, bei seinem heiligen, tugendreichen Brâhma-Gemüthe, dem ihm vom Vater auferlegten Bann sich in Demuth unterzieht und seine Stief-

1) Yajnav. I, 348. 350. — 2) A. W. Schlegel. Werke III, S. 65.

mutter Kaikéi, die Anstifterin des Bannes, entschuldigend diesen dem Schicksal zuschreibt:

Das Schicksal ist es, das uns Glück und Unglück und was schreckt und reizt,
Gewinn, Verlust, das Leben und den Tod nach seinem Schluss verleiht.
Was unversehns, zufällig uns betrifft und plötzlich unser Werk
Und unsern Plan zu nichte macht, das ist des Schicksals hehrer Schluss.
Wie könnte gegen das Geschick ankämpfen ein Vermessener,
Das nicht zu fassen anders ist, als mit Gebet und Opferung? . . .

Und während Rama also sprach, stand Lakschmana, das Haupt gesenkt,
Und sinnend schwebete sein Herz in Mitte zwischen Leid und Lust.
Dann aber in den Augenbrau'n die Stirne faltend, fing der Fürst
Zu athmen an, der Viper gleich, die man in ihrer Höhle reizt.
Sein Antlitz war schwer anzuseh'n wie eines Löwen Zornesblick.
Die Augen rollend und den Hals unruhig drehend hin und her,
Die Hände ballend und das Schwert, das Feindesfleisch zerreissende,
An seiner Seite streichend, hob er seitwärts blickend also an:
Wie kann ein stolzer Kschatrijer, wenn er bei vollen Sinnen ist,
So demuthvolle Rede thun, wie du von falschem Pflichtgefühl
Und weil dir Menschenkenntniss fehlt, bethöret, jetzt gesprochen hast:
Was klagst du das Verhängniss an, das ärmliche, ohnmächtige,
Und denkst an die Verräther nicht, den König und sein treulos Weib?...
Und selbst die Pflicht, die, Edler, du zu übertreten scheust und die
Dich des Verstands beraubt und ganz unkenntlich macht, ich hasse sie . . .
Doch sey's! Nicht ihre Bosheit sey's, es sey das Schicksal, das dich trifft;
Auch so, mein Fürst, verzeihe mir, gefällt mir Unterwerfung nicht.
Wer furchtsam, ohne Kräfte ist, der füge sich in sein Geschick.
Ein Held, der Muth im Herzen fühlt, der kümmert sich um's Schicksal nicht.
Wer tüchtig ist, mit eigner Kraft das Schicksal zu bewältigen,
Der ist ein Mann, und schmachtet nie, vom Schicksal seines Glücks beraubt.
Der Menschen Macht und des Geschicks, sie werden heute offenbar.
Die Welt soll jetzt von meiner Kraft des Schicksals Macht besieget sehn . . .[1])

Schuld und Strafe, That und Vergeltung, stellt die indische

1) Rama. Ein indisches Gedicht nach Walmiki. Deutsch von A. Holtzmann 1843. V. 620 ff.

Speculation, Epos und Drama unter ein so zwingend nothwendiges Causalgesetz, wie nur die griechische Speculation (Heraklit) und der grösste Tragiker Aeschylos.[1]) Den Gedanken einer fortwirkenden, Kinder und Enkel treffenden Vergeltung hat der indische Geist so tief gefasst und so kühn ausgesprochen, wie Aeschylos. In Manu's Gesetzbuch lautet die Weisung:[2]) „Die Sünde, begangen in dieser Welt, bringt, wie die Erde, nicht sogleich ihre Früchte, aber allmälich wachsend, stürzt sie den, der sie begangen. Trifft die Strafe nicht ihn selbst, so doch seine Kinder, so doch seine Enkel, aber unabwendbar. Die begangene Sünde ist nie ohne Folge für den Urheber; durch Ungerechtigkeit gelangt er für einige Zeit zum Glück, aber zuletzt geht er zu Grunde mit seiner Familie und mit allem, was ihm gehört.“ Dieselbe Mahnung durchfluthet Aeschylos' gewaltige Chöre:

. des Menschen böser Wandel
Er erzeugt andere Unthat an des Vaters Zügen kenntlich!
Doch frommen Häusern erblüht
Kinderseliges Heil stets!
Es zeuget gern Uebermuth alter Zeit Uebermuth fort und fort,
Der im Leide grünt und reift,
— Sey's heut, sey's morgen, wenn nur erst die rechte Stunde kommt —
Den unüberwindlichen, den allverhassten, den Abscheu des Sonnenlichts, in des Geschlechts
Nachtdunkler Schuld göttervergess'ne Frechheit,
Wieder dem Vater ähnlich![3]) . . .

Klingt das nicht, als hätte Aeschylos die Stelle in Manu's Gesetzbuch in Chorverse gebracht? Und seine Eumenidengesänge erschallen sie nicht, als sollten sie solche Gesetzes-Offenbarungen einer unentrinnbaren Vergeltungs-Gerechtigkeit verkünden:

— Welcher die Hand schuldrein sich bewahrt,
Auf den niemals stürzt unsere Wuth:
Gramlos durchwallt er sein Leben.
Wer aber, wie der dort, frevelbewusst
Die blutige Hand uns sucht zu entziehn,

1) Gesch. d. Dram. I. S. 194 ff. — 2) IV, 172. — 3) Agam. v. 760 ff.

Da treten wir laut als Zeugen der Schuld
Dem Erschlagenen auf, und erweisen ihm uns
Graunvoll als Rächer der Blutschuld!
Wessen Haupt selbst sich gottlosen Frevel auflud,
Solchem nach jagen wir,
Bis ihn Nacht birgt, und frei lass' ich auch im Tod ihn nicht! . . .
Menschenruhm, wie herrlich man droben ihn preise,
Bis in die Gruft hin verkümmert, verödet er elend
Unserer schattengewandigen Beutegier
Unserer Sohle neideswildem Tanz!
Stürzt er dann, nicht sieht er's in blinder Zerrüttung;
Also im Dunkel, umschwärmt ihn ein gieriges Hassen;
Und unermesslichen Nebel, umnachtenden,
Giesst vielschreiender Schmerz um sein Geschlecht.[1])

Jene Mahnsprüche des indischen Gesetzbuchs enthalten das Wesen der Tragödie im Kerne. Dennoch hat sich der Kern nicht zu einer indischen Tragödie erschliessen können. Kein einziges uns bekanntes Drama der Inder wird von dem Geiste dieses Motivs bewegt. Die Helden des indischen Drama's sollen vielmehr von jeglicher Schuld so rein bewahrt erscheinen, wie möglich. Ist der Held ein Brahmane, führt ihn der Dichter durch Verkennung, Schmach und Leiden fleckenfrei hindurch, wie ein Heiliger aus einem Gottes-Gericht unversehrt hervorgeht. Selbst in der Liebesleidenschaft erprobt sich ein solcher Brahmanischer Leidensheld als feuerbeständiges, schlackenfreies, gediegenes Gold. Die Liebesflamme reinigt sich durch seine Gemüthseligkeit zur Läutergluth ihrer selbst, nicht seiner Fehle und Sünden. Ein solcher Liebesheld ist z. B. der Brahmane Charudatta in dem höchst merkwürdigen Schauspiel Mrichakatika oder „die thönerne Spielkutsche". In der Çakuntalâ vergisst König Dushmanta der Geliebten, mit der er sich vermählt hatte, nicht aus eigener Schuld, nicht aus eidbrüchiger Treulosigkeit, sondern weil ihm, in Folge eines Fluches des heiligen Büssers Durwasa, dem Çakuntalâ in ihren Liebesgedanken die schuldige Verehrung zu erweisen versäumte, Gedächtniss und Erinnerung an die geliebte Gattin entschwunden. Sogar das politische Intriguen-Drama der Inder lässt bei dem Minister-Brahmanen, dem geheimen Leiter und Anstifter

1) Eum. v. 307 ff.

aller Ränke, die rücksichtslosesten Cabalen und Umgarnungen seines Opfers aus edeln, staatsmännisch hochsinnigen, von Eigennutz und persönlichem Ehrgeiz unberührten Absichten entspringen; wie z. B. in dem bewundernswerthen Intriguen-Schauspiel: Mudra Râkshasa, oder das Siegel des Ministers.

Wenn aber die furchtbare Saat einer Aeschylischen und, wie wir fanden, auch von Manu gelehrten Vergeltungs-Tragik dem indischen Drama keine Früchte trug; wenn dieses vielmehr selbst Frevel und Verbrechen, sollten sie ja ausnahmsweise vorkommen, in die Sühne einer milden und edlen Rührung auflöst: so erwuchsen ihm doch andere, z. B. die auf den freien Willen und die Initiative der menschlichen Selbstbestimmung, Entschliessungen und Entwürfe bezüglichen Momente der Brahmanen-Speculation zu eigenthümlichen dramatischen Wirkungen und Schönheiten. Demzufolge wird uns eine Kunst der Charakteristik, namentlich im politischen Intriguenstück und im bürgerlichen Schauspiel überraschen, die man aus Kalidâsa's Behandlung der Charaktere nicht vermuthen konnte. Dessgleichen eine Planführung, die absichtlicher und folgerichtiger, als diess vielleicht in irgend einer andern Dramatik der Fall seyn möchte, die Geschicke der Menschen als reine Ergebnisse menschlichen Wollens und zweckmässig geleiteter Anschläge erscheinen lässt. Doch dürfte letzteres in engerer Beziehung zu den Principien von **Buddha's** praktischer Sittenlehre stehen, die wir desshalb, so weit es unser Zweck erheischt, noch berühren wollen.

Die transcendente Substanzlosigkeit von Buddha's Erster Weltursache, dem Nichtseyn, fanden wir in seiner Natur- und Körperlehre in ihr Gegentheil umschlagen; Bestand, Festigkeit, eine wirkliche, sey's auch von Nichtigkeit durchzogene, dauerlose, Existenz gewinnen, und das leere Wort, „Nichtseyn", gleichsam Fleisch werden. Diese Bestandheit und Wesentlichkeit hat sich auch Buddha's praktischer Moral einverleibt. In den Weltverkehr einmal verflochten, soll der Fromme die Nichtigkeit, Veränderlichkeit, schmerzvolle Unruhe des Weltwesens nicht durch theoretisch beschauliches Versinken in den Urgrund des Nichtseyns, sondern durch **thätige Reaction** gegen die vermeinte Wirklichkeit der Welt überwinden; soll der Buddha-Fromme durch **thätige Verneinung** des Weltbestandes und seines Elends sich der Selig-

keit des Nichtseyns würdig machen, das Himmelreich des Nirvâna erwerben. Das Eingehen in diese ruhevolle Seligkeit kann nur durch einen Kampf gegen die schmerzvolle Unruhe des Daseyns errungen werden. Die Befreiung aus dieser leidvollen Unruhe, die eine nothwendige Folge des schmerzvollen Zustandes der Wiedergeburt, des Lebens und Sterbens, dem alles Daseyende unterworfen, — die Befreiung aus dieser, durch solchen unruhevollen Wechsel erzeugten Sehnsuchtspein könne nur durch die vollständige Unterdrückung und Vernichtung der Sehnsucht bewirkt werden. Das Mittel, welches zu dieser Vernichtung führt, besteht aus acht Theilen: aus der rechten Ansicht, dem Willen, der Anstrengung, der Thätigkeit, dem Leben, der Sprache, dem Gedanken und der wahren Meditation.[1]) Der Weg zur Erlangung Buddhistischer Seligkeits-Erkenntniss unterscheidet sich von der Brahmanischen Denk- und Schauseligkeit durch die Richtung auf einen praktischen Tugendwandel. Das Eingehen in das selige Nichtseyn wird von einer arbeitvollen Werkheiligkeit und Frömmigkeit bedingt. Die Ethik des Buddha bezeichnet den grossen Fortschritt gegen das Brahmanenthum; in ihr liegt der entscheidende Sieg, den der Buddhismus über die Brahmanische, in der Theorie aufgehende Speculation errungen. Ausdrücklich weist Sancara die Lehre vom Recht und Unrecht, von guten Werken, die Sittenlehre und praktische Weltweisheit, der Wissenschaft niedern Ranges zu. Dahingegen die speculative Erkenntniss den Brahmanen das Höchste und einzig Wahre ist[2]), dessen Besitz von Werkthätigkeit und praktischer Tugendübung unabhängig, ja diese, als irdisches Trachten, unlauter und sündhaft erscheinen lässt. Buddha hat den Schwerpunkt der indischen Priesterweisheit aus dem Lehrbegriff in das sittlich werkthätige Handeln verlegt. Das ist das Zeichen, worin er siegte. Freisprechung eines Drittheils des Menschengeschlechtes von der unmenschlichsten und entwickelungsfeindlichsten aller Knechtschaften, von der ewigen Verdammniss des Classen- und Geburtsunterschieds; Befreiung des Geistes von dem Zauberbanne passiver Beschaulichkeit und

1) Lassen II, 460 ff. Wilson, second Oxford lecture p. 64. — 2) Windischm. Sanc. p. 97 u. 98: Omnia enim opera, etiam si sancta et piissima, in tempore tamen peraguntur etc.

phantastischer Abstractionen — diese beiden Befreiungsacte sichern dem grossen indischen Volkslehrer eine Stelle unter den segensreichsten Wohlthätern der Menschheit; sichern ihm den Eingang in das Nirvâna der weltgeschichtlichen Ewigkeit, in die Seligkeit eines unvergänglichen Nachruhms. „Gehe Befreiter, befreie; du, am andern Ufer Angekommener, mache, dass auch die Andern ankommen; Getrösteter, tröste, zum Nirvâna Gelangter, lass auch die Andern dahin gelangen".[1]) Der allen Menschen das Heil zu verkünden erschienen war, lehrte eine Nachfolge auf dem Wege praktischen Heilwirkens. Wie stimmt nun diess mit der Behauptung eines handfesten Zeichners indischen „Geisteslebens": In dem Nichtwollen, Nichtthun geht fast alle buddhistische Sittlichkeit auf."[2]) „Die Sittengesetze sind fast alle verneinend", wird ferner der Tugendlehre des Buddha aufgemutzt, „ein stetes Du sollst nicht". Besteht der Dekalog nicht auch aus einem steten „Du sollst nicht"? Und sind Buddha's Gebote der Barmherzigkeit, des Mitleidens mit allem Lebenden, der Wohlthätigkeit und Gastfreundschaft negative Gebote? „Der Buddhist hat tiefes Mitleid mit allen Geschöpfen, weil alle an dem Schmerze des Daseyns Theil haben . . . Es ist das aber eben nicht eine Milde der Liebe, sondern des Schmerzes". Worin denn aber bestände das Mitleid, wenn nicht eben in dem Schmerzens-Mitgefühle? Und woraus entspränge denn dieses Mitgefühl, wenn nicht aus der Erweiterung der Selbstliebe zur allgemeinen Liebe, die in die Seele unserer, denselben Wechselfällen unterworfenen Mitwesen ihre Leiden mitleidet, und Schmerzen fühlt bei ihren Schmerzen? Die tiefste, innigste Liebe, die Mutterliebe, ist ihr Wesen nicht reines, himmlisches Mitleid? Dem trefflichen Verfasser der „Geschichte des Heidenthums" zufolge wäre sogar das Buddhistische Mitleid „nicht eine Milde der Liebe, sondern des Schmerzes und der Gleichgültigkeit". Schmerz und Gleichgültigkeit in Einem Mitleidsgefühl, das giebt eine Mischung, wovon sich die Psychologie bisher nichts träumen liess. Auch die sanftmüthige Geduld im Ertragen von Unbill, die Buddha lehrt, und die doch nur mit jener evangelischen Ermahnung: den linken Backen darzureichen, wenn der rechte einen Streich er-

1) Burn. a. a. O. 252. — 2) Wuttke II, 577.

halten, übereinstimmt, „ist weder natürlich, noch auf höherem Standpunkte sittlich". Dieser Backenstreich trifft die evangelische Geduldprobe so gut wie die Buddha's, freilich gegen die Absicht des Kritikers derselben, der sich vielmehr auf ein Muster-Beispiel im Evangelium beruft, das aber nicht so entscheidend ist, wie das vom Backenstreich. Man versündigt sich gegen die Heiligkeit der evangelischen Sittenlehre in keiner Weise, wenn man in ihr eine eben so innerliche Uebereinstimmung mit der Buddhistischen findet, als eine äusserliche Uebereinstimmung vieler kirchlichen Formen des Katholicismus, namentlich in Bezug auf Mönchthum, Kloster-Einrichtung und Disciplin, mit denen der Buddha-Religion erwiesen ist. Und man verstösst auch nicht gegen den allein seligmachenden Glauben, wenn man in der strenggläubigen Dogmatik und Theologie Anschauungen zu begegnen meint, die, mit einigen der Gnostiker verwandt, auf die gemeinsame Quelle der Buddha-Lehren zurückweisen, aus welchen nachweislich die Gnostiker, Neuplatoniker und Manichäer geschöpft. [1])

Leider blieb Buddha mit Einem Fuss im Brahmanenthum stecken. Diese Halbheit, diese unvollständige Selbstbefreiung hätte seine Wirksamkeit lähmen, seine Heilslehre verkümmern müssen, wäre diese auch nicht durch seine Nachfolger, Schulen und Synoden mit Brahmanischen Anschauungen doch wieder vermischt und verfälscht und durch und durch brahmanisirt worden.

Auch in der Lehre vom Schicksal (daiva) trifft Buddha mit den Brahmanen im Wesentlichen überein. Wie diese halten auch die Buddhisten alle weltlichen Zustände für Folgen von Handlungen eines frühern Lebens. Die Zustände des folgenden Lebens werden durch den Charakter der Handlungen bestimmt und sind glücklich oder unglücklich, je nachdem die frühern Handlungen gut oder böse waren. Es waltet dieses Gesetz des Buddhistischen Schicksals über allen Geschöpfen, bis sie das Nirvâna erreichen. [1]) Die Folgerungen für Zurechnungsfähigkeit und

1) F. Christ. Baur, Die christliche Gnosis, oder die christl. Religionsphilos. in ihrer geschichtl. Entwickelung. 1835. J. J. Schmidt, Ueber die Verwandtsch. der gnost. theosoph. Lehren mit den Religionssystemen des Orients, vorzüglich des Buddhismus. S. 8. M. Matter, Hist. de l'école d'Alexandrie II. p. 368 ff. Vgl. Lassen III, 2. S. 379 ff. — 2) Lassen a. a. O. 398.

Willensfreiheit ergeben sich hieraus von selbst. In Betracht der stärkern Betonung des Thätigkeitsmomentes, muss Buddha's Ethik der Selbständigkeit des dramatischen Handelns und einer psychologisch lebendigen Charakterzeichnung bei weitem günstiger, dem Drama, dem heroischen namentlich, wahlverwandter erscheinen, als die Ethik der Brahmanen, die, bei allen Zugeständnissen an den freien Willen, im Beschaulichen und Erbaulichen beharrt. Zugleich war das Mitleids- und Schmerzensmoment in der Buddhistischen Weltbetrachtung ganz geeignet, jene Zartfühlsamkeit, jene trunkne träumerische Sehnsucht, jenes geistig sinnliche Verschmachten, jene zärtlich schwärmerische Trauerseligkeit in das indische Drama zu hauchen, die sich nicht selten bis zu tragischen Wirkungen erhebt.

Liess die Brahmanische und Buddhistische Auffassung von Tod und Leben, Welt und Weltgrund, das Drama mit tragischem Ausgange, die Tragödie, nicht aufkommen; so stand die Komödie mit dieser Auffassung in noch grellerm Widerspruch; die Komödie, das tollmuthwillige Kind, das der ausgelassene Spott mit der trunkenen Lebensfreude im Weinrausch zeugte; die Komödie, die in wildfroher Laune alle Bande, alle Schranken, wie ihr ursprüngliches Naturbild, der brausende Most, überschwillt. Wissen wir doch aus unserer Einleitung und aus der altgriechischen Komödie, wie diese im Naturgott, Bakchos, die Lebensfülle einer neuaufblühenden Schöpfung, die ewige Verjüngungsherrlichkeit der Natur, die unversiegbar fortsprudelnde Zeugungskraft des Naturlebens, — wie sie im Dionysos die wonnevolle Werdelust, jene Daseynserscheinungen eben vergötterte, worin Brahmane und Buddhist die Quelle aller Trübseligkeiten, alles Elends, alles Leidens bejammern: die Wiedergeburt. Das Brâhma der weltfreudigen Komödie ist der Bromios, der Gott des Lebenschäumenden Traubensaftes; das Nirvâna in ihren Augen ein trüber Narrenwahn; die weisheitsvolle Narrheit dagegen, die Thoren klüger lacht: ihre Seligkeit; ihr ewiges Reich: das Reich der seligen Narrheit und des wonnetaumeligen Wahnes; ihre Bussübung: die gebüsste Lust; ihre Heilslehre: ein gottestrunkener Weisheitsrausch. Wie mochte im Lande der Kasten, der vorbestimmten und unerlösbaren Volksknechtschaft, ein Kunstspiel erblühen, woraus die ungebundenste Naturfreiheit jubelt? Ein Kunstspiel sich entfalten,

das den Çudra, Paria und Shândala zur Trimurti, zu der Dreieinigkeit der drei obersten Brahmanen-Götter, Brâhma, Vischnu und Çiva, jauchzen und lachen würde. Ein Land, das keinen brausenden Rebenwein und kein gährendes, zu heller Freiheitslust sich klärendes Volk hat, das kann auch keine Komödie erzeugen.

Die Inder haben keine Geschichte, keine Tragödie, keine Komödie. Was unter dem Namen der letztern läuft, besteht in Abarten derselben, in Schwänken, Farcen, satirischen Spottspielen. Eines der namhaftesten darunter, das dem Begriff einer Komödie allenfalls näher käme, das Stück Hâsjârnava, d. h. Meer des Lächerlichen, ist mehr ein lächerliches Waschbecken voll Salzwasser, womit den Brahmanen die Köpfe gewaschen werden, als ein Meer von konischem Salze, als ein Salzmeer von Komödie, das die hohlen Ufer dieser Welt mit den Wogenschlägen donnernden Gelächters erschüttert.

So müssen wir denn der Geschichte des indischen Drama's, die uns Brahmanen und Buddhisten vorenthielten, kraft eigener Witterung auf die Spur kommen. Von vornherein dürfen wir die Entstehung des indischen Drama's aus Anfängen ableiten, die mit den Ursprüngen des Drama's bei andern Völkern zusammenstimmen. Der Geschichtsgang des menschlichen Geistes bleibt sich im Wesentlichen überall gleich. Ein stetiger, durch alle nationalen Unterschiede und Eigenthümlichkeiten hindurchlaufender Faden lässt sich auch dort verfolgen, wo die geschichtlichen Spuren verwischt sind. Bei allen Literatur-Völkern hat sich die objective Poesie aus der subjectiven, das Epos aus der Lyrik hervorgebildet, und allenthalben, wo diese beiden Dichtungsweisen sich zur dramatischen Gestaltung vereinigten, kann und muss ein analoger Entwickelungsgang sich voraussetzen lassen. Die Lyrik, das weibliche Empfindungsmoment, das Epos, das männliche Thatmoment, mussten sich gatten und vermischen, um das Drama zu erzeugen. In den meisten Literaturen kam diese Ehe gar nicht zu Stande, oder sie ist unfruchtbar geblieben. Die indische Poesie gehört zu den glücklichen Ausnahmen, wo die Ehe mit Sprösslingen gesegnet ward. Die hymnodische Lyrik der Vedapoesie zeugte mit dem epischen Heldengesang des Râmâyana und Mahâhârata den episodischen Dialog, ein wesentlicher Bestandtheil der indischen Heldengedichte, und den Vortrag dieser Dialoge

nebst anderen Partien der genannten beiden Epen, bei grossen Opferfesten, in den Zwischenzeiten der heiligen Handlungen, an den Höfen der Könige, von Rhapsoden gehalten, die nicht zur Kaste der Brahmanen gehörten[1]), und unzweifelhaft mit Tanz- und Gesangbegleitung. Denn dass Tänze bei den grossen Opferfesten aufgeführt wurden, ist gewiss.[2]) Die Tänze mussten zur Feier der Götter und Heroen mit Gesang verbunden, und dieser Tanzgesang konnte nur Vereinsgesang, d. i. chorisch seyn. Da der Inhalt des orchestischen Chorgesangs ein epischer war, sich um Götter- und Heldenthaten bewegte, die, wie schon erwähnt, das Epos bereits theilweise dialogisch behandelt hatte: so folgt eine Vertheilung des dialogischen Vortrags bei den Opferfesten an verschiedene Rhapsoden und Tänzer von selbst, deren orchestische Bezeichnung des epischen Vorgangs, je nach der Person, die ihnen zufiel, nicht anders als einen mimischen Charakter zur Schau tragen konnte. Aller Wahrscheinlichkeit nach, wurden jene epischen Dialoge, ihrem überwiegend erörternden Inhalte gemäss, und, wie sich von selbst versteht, abwechselnd mit den Tanzgesängen, von den Rhapsoden gesprochen. So hätten wir in den Vorträgen bei den grossen Opferfesten der alten indischen Könige sämmtliche dramatische Formelemente vereinigt angetroffen, die wir zur Gestaltung des griechischen Drama's zusammenwirken fanden. Auch die Etymologie leitet auf diesen Ursprung zurück. Das Wort Nâtja, das für „Drama," Schauspiel, gebraucht wird, bedeutet eigentlich einen mit Geberden und Worten verbundenen Tanz, und nâtaka einen Tänzer und Schauspieler. Wie in Griechenland aus dem Hyporchem, so hat sich auch in Indien aus dem opferfestlichen Geberdentanz das Drama herausgebildet. Von der Sage wird die Ableitung gleichfalls bestätigt. Kuçilava, das anfangs einen Barden, später einen Schauspieler bezeichnete, ist der zusammengesetzte Name von Kuça und Lava, den Zwillingssöhnen Râma's und Schülern des Weisen Walmîki, Dichters des ältesten Heldengedichtes Râmâyana, das die beiden Königssöhne bei einem Pferdeopfer mit Musik und Tanzbegleitung vor ihrem Heldenvater sangen. Als sollte damit angedeutet werden, dass der Heldenkönig Râma eine Incarnation des Gottes

1) Lassen I, 480 ff. — 2) Lassen II, 504.

Vischnu, durch seine Thaten ein Geschlecht von Sängern erzeugt [1]) und zur Entstehung des Heldendrama's Anlass gegeben hätte. Ein solches Muster-Drama wird uns in dem trefflichen Schauspiel Utara Rama Cheritra, von Bhavabhuti entgegentreten, worin Râma und seine beiden Söhne, Kuça und Lava, als Hauptpersonen erscheinen. Aehnlich wurde das Mâhâharata, woraus, unter andern Episoden auch die von Çakuntalâ entnommen, von einem Schüler des angeblichen Dichters oder Ordners (Vyâsa) dieses zweiten und jüngern Heldengedichtes, von Vaiçampâjana, bei dem grossen Schlangenopfer des Königs Ganomêgaja, vorgetragen. Die früheste Erwähnung von mimischen Darstellungen kommt im Râmâyana vor. [2]) Vasichta trägt den Brâhmanen auf, alles Nöthige zur Verrichtung des Pferdeopfers (açvamedha) vorzubereiten, und, ausser den erforderlichen Handwerkern, auch Astrologen, Mimen und Tänzer hinzubeordern.

Zu dem Helden- und Götterdrama, dessen älteste Kunstform, ähnlich wie bei den Griechen, die heroisch-epische war, und welchem denn auch der Gott der zweiten Weltsphäre, der guna der Kämpfe und Kriegsthaten, der Thatengott, Vischnu (Indra), vorstand, trat das erotisch-idyllische Königsdrama des Kâlidâsa, dessen Grundform in dem berühmten Liebes-Idyll, Gita-Govinda sich erkennen lässt, das seinerseits in Volks-Pastoralen aus vordramatischer Zeit sein Urbild finden mochte. [3]) Der Dichter des Gita-Govinda, Jagadêva, wäre, nach W. Jones, vor Kâlidâsa zu setzen, dem selbst noch kein bestimmtes Zeitalter ermittelt worden. Wilson rückt den Jagadêva bis ins XV. Jahrhundert n. Chr. hinauf. Lassen weist ihm als Lebensepoche die Mitte des XII. Jahrh. n. Chr. an. [4]) In dem lieblichen Gedichte wird des zärtlichen, in der neunten Incarnation als Krischna auf Erden weilenden Gottes, Vischnu, Entzweiung und Aussöhnung mit seiner Geliebten Râdhâ, in Gesängen geschildert, die Krischna, als Hirt (govinda), seine Geliebte und ihre Freundin vortragen, während der Dichter selbst nur die Personen einführt und ihre Gemüthszustände kurz beschreibt.

1) Lassen I, 478. — 2) I. Ges. XII. slok. 7. — 3) Lassen II, 504. IV, 2, 816; und Lassen, Gita Govinda prolegg. p. VI. Wilson, A sketch of the religious sects of the Hindus. As. Res. XVI. p. 92. — 4) Lassen, Git. Gov. prol. IV.

Ein Auszug aus dem wollustathmenden, von Liebessehnsucht trunkenen Gedichte mag eine Vorstellung von dessen Charakter geben. Râdhâ, in Liebesgram versunken, von Eifersucht verzehrt, hat nach dem Geliebten (Krischna) ausgesandt, der in den Ebenen von Madura, einer durch die Schönheit der Frauen berühmten Landschaft, ein Gefolge von Schäferinnen um sich versammelt hatte, mit denen er tanzt und scherzt, und die er mit den melodischen Klängen seiner Flöte ergötzt:

— „Als aber die Begleiterinnen schweigend, traurig ohne Madhava zurückkehrten, ward ihr Schmerz grenzenlos; nun sie ihn wirklich in den Armen einer andern erblickte, begann sie das peinigende Bild zu schildern, das ihr den Verstand raubte:

„In festlichen Brautgewändern von zierlichen Locken gleich Blumenkränzen umwallt, erfreut ein reizenderes Mädchen, als Radhâ, den Sieger von Madhu! — Wie entzückt und stolz ihres Sieges sie umher blickt! Ihr Blumenband wallt um den schwellenden Busen; ihr Antlitz ist gleich dem Monde, mit finstern Haarlocken umringelt, die zierlich umherwallen, indem sie den Nektarthau ihrer Lippen einsaugen. Ihre glänzenden Ohrringe gaukeln zierlich um ihre Wangen und bestrahlen sie, indessen die Glöckchen ihres Gürtels erklingen, wenn sie sich bewegt. — Anfangs ist sie schüchtern; bald aber lächelt sie dem Geliebten, der sie zärtlich umarmt. In meinem Busen, spricht sie, siegt die Flamme der Eifersucht; der süsse Mond, der andere tröstet, mehrt meine Qualen. Sieh, wie der Feind Mura's sich in der Laube an der Rasenbank Jamuna's ergötzt; wie er der Stirn meiner Nebenbuhlerin einen Schmuck vom reinsten Ambraduft einprägt! Jetzt streut er weisse Blüthen in ihre dunkeln Locken, die glänzend wie Blitzesflammen durchs Gewölke dahin wallen. Ihre Brüste, zwo Paradiese der Liebe, schmückt er mit einer Schnur Edelgesteine, gleich strahlenden Gestirnen. Die Arme, schlank wie der Stengel der Wasserlilie, und die Hände rosig schimmernd, geziert wie die Staubfäden seiner Liblingsblumen, umwindet er mit Spangen von Saphiren, einem Bienenschwarm ähnlich. Sieh! wie er ihre Hüften mit einem reichen Gürtel umwindet; an ihm hangen glänzende Glöckchen von Golde, die, indem sie erklingen, sich edler dünken und glänzender als die Blumenkränze, womit

Liebende ihre Lauben zieren, um den Gott der Begierde zu erflehen.

„Warum, o Freundin! muss ich freuden- und hoffnungslos im Dickicht des Waldes verbringen; fühlst du, wie meine Seele unwiderstehlich zu seinen Reizen hingezogen, im Anblick seiner sterblichen Hülle, zerfliessen möchte, und sich scheut, Eins mit ihrem Geliebten zu werden? — Sie, die ein Gott erfreuet, sitzt mit Waldblumen gekrönt auf weichem Laubbette und liebelt mit dem, dessen liebetrunkene Augen Wasserlilien gleichen, von lauen Lüften bewegt. — Von Malaya's kühlen Winden umfächelt, fühlt sie nicht die Flammen dessen, der süssere Worte redet, als das Wasser des Lebens. Sie verlacht die Pfeile des unkörperlich erzeugten Kama, dessen Lippen röthlich sind, wie der Lotus in voller Blüthe; während sie lieblich ruhet mit dem, dessen Füsse und Hände wie Frühlingsblumen glühen, kühlen sie des Mondes thauigte Strahlen. —

„Keine Begleiterin täuschet sie, indess sie sich mit dem erfreuet, dessen Gewand wie lauteres Gold glänzt.

„Sie ermattet nicht aus Uebermaass der Leidenschaft, da sie den Jüngling liebkost, dessen Schönheit die aller Sterblichen übertrifft! —

„Zarte Lüfte, beschwängert mit wohlriechendem Sandeldufte, die ihr von den südlichen Gefilden Liebe verbreitet, seyd mir einen Augenblick günstig! Wenn ihr den Geliebten gebracht habt, wenn ich ihn sehe, dann mögt ihr gleichwohl meine Seele auf euren Fittigen hinwegtragen! — — Die Liebe, deren Augen blauen Wasserlilien gleichen, hat mich ergriffen und besieget; indessen mein Herz bricht — über die Untreue des Geliebten, ist die begleitende Gespielin meine Feindin! Der kühle Wind durchglüht mich wie Flammen, selbst der Nektarträufende Mond ist Gift. Lüftchen von Malaya! bringe mir Krankheit und Tod! — — Nimm meinen Geist auf, du Gott mit den fünf Pfeilen (Kama). Ich fordere keinen Dank von dir! will nicht mehr in der Hütte meines Vaters wohnen! — Nimm mich auf in deine Wellen, Schwester von Yama, dass sie das Feuer meines Herzens abkühlen!"

„Von Liebespfeilen verwundet, rang sie die Nacht durch mit den Qualen der Verzweiflung! — aber am Morgen lag ihr Ge-

liebter vor ihr, sie knieend um Vergebung flehend; also erwiederte sie ihm:

„Verlass mich, ungetreuer Cesava! sprich nicht die Sprache der Verführung! folge du Gott mit den Lotusaugen jener nach, die deine Sorgfalt an sich gezogen! Blick' auf die halbgeöffneten Augen, geröthet durch die Thränen der Nacht, und doch lieblich meiner Nebenbuhlerin zulächelnd.

. .

„Also schmähte sie den Geliebten; nun sass sie, überwältiget von Leiden, schweigend seinen Reizen nachsinnend; sanft, aber lieblich, sprach ihre Gefährtin zu ihr:

„Er ist weg, der leichte Aether hat ihn entführt! — und mit ihm alle Freuden aus deiner Hütte: Hör' auf mit dem schönen Madhava zu zürnen; wie oft sagt' ich: versuche nicht den blumigten Herj (Krischna)? jetzt weinest und trauerst du voll Zerstreuung, indessen die Mädchen um dich scherzen; du hast dir ein Lager von weichen Lotusblättern bereitet; lass deinen Liebling deine Seite erfreuen, indess er bei dir ruht, betrübe deine Seele nicht mit zu heftiger Angst; höre meine trostvollen Worte, lass Cesava sich nähern, lass mit auserlesener Süssigkeit ihn reden und deine Sorgen zerstreuen; wenn du seine Liebe mit Strenge erwiederst; schweigest, wenn er dein Zürnen mit allen Schwüren der Liebe abbittet; ihm Abneigung zeigst, wenn er dich mit Leidenschaft liebt; wenn er vor dir liegt, dann verächtlich dein Gesicht von ihm wendest; so wird auch dir, dem Gesetz der Wiedervergeltung gemäss, — der Staub des Sandelwaldes, den du begossest, zu Gift; — der Mond mit kühlenden Strahlen zur brennenden Sonne; der frische Thau zur verzehrenden Flamme; die Wonne der Liebe zur Todesqual werden! —

„Madhava zögerte nicht, bald kehrte er zur Geliebten, deren Wangen geröthet waren, vom glühenden Hauch ihrer Seufzer; ihr Zorn war gemildert, doch nicht erloschen, heimlich freute sie sich seiner Wiederkehr. — Nun die Schatten der Nacht herabsanken, blickte sie beschämt auf ihre Begleiterin, indessen sie der Geliebte um Vergebung flehte.“ [1]) —

Vischnu — Krischna entspricht dem Apollon der Griechen.

1) Gita-Govinda übers. von F. H. v. Dalberg.

Wie dieser, ist Vischnu das Gott-Symbol der leuchtenden und befruchtenden Sonne. Seine schwarzbläuliche Flamme, auf die der Name Krischna (der Schwarze) anspielt, soll eine astronomische Beziehung haben und die Sonnenfinsterniss bedeuten.[1]) Vischnu tödtete die Schlange Vasughi, welche die verfinsterte Sonne verschlingen wollte, wie Apollon den Drachen Python; und die Brahmanen feierten das Andenken an diesen Sieg mit Buss- und Festtagen, ähnlich wie die Delphischen Priester Apollon's Sieg über den Python.[2]) Die Mythe von Krischna stimmt mit der vom Hirten Apollon überein, der bei Admetos die Schafe weidete. In Vischnu, Krischna oder Indra scheint sich ein dreifacher Cult: der Sonne, des Frühlings und der ehelichen Liebe, Versöhnung und Rückkehr, zu Einem Schutzgotte der dramatischen Spiele zu vereinigen, welche denn auch, wie bei den Griechen die Anthesterien und grossen Dionysien, Frühlingsfestspiele waren. Kalidâsa's Dramen sind gleichsam in Frühlings- und Blumendüfte getaucht und wie berauscht davon; recht eigentliche Blumenspiele in dramatischer Form. Seine Personen erscheinen als wirkliche fleurs animées, deren Blicke, Worte, Seufzer gehauchte Wohlgerüche. Und in einem solchen Blüthenbefruchtungsduft und Aether scheint auch die dramatische Action bei ihm sich zu ergiessen und aufzulösen. Gleichergestalt verhält es sich mit dem Schäfergedichte, Gita-Govinda, das eine Art pastor Fido, mit einem Gottmenschen als idyllischem Liebeshelden, oder ein hohes Lied, dem auch, wie jenem biblischen, eine mystische Bedeutung zu Grunde liegen soll. Es wurde ebenfalls an einem Frühlingsfest, dem Râsafeste vorgestellt, in Begleitung von Tänzen und Gesängen zu Ehren Krischna's.[3]) Die Urbilder dieser Tänze erblickte die indische Mythologie in den Reigen jener himmlischen Tänzerinnen, den Apsarasa's, die, mit Lakschmi, der indischen Aphrodite, aus dem Milchmeer emporgestiegen, in Indra's Himmel Tanzspiele aufführen, die ihnen der himmlische Balletmeister, Indra's Theater-Intendant, der Gottweise oder Muni, Bhârata, eingeübt, dem die Inder die Erfindung des vollendeten Schauspiels zuschreiben.[4])

1) v. Dalberg, Beilage S. 111. — 2) Vgl. Einleit. S. 57. — 3) Lassen, Ind. Alterth. I, 476 ff. — 4) Wilson, select. spec. of the theatre of the Hindus etc. Pref. p. IX.

Dergleichen dialogische, von Tänzen und Gesängen begleitete Götteridyllen, wie die Gita Govinda, können als die Mysterien-Spiele der Inder betrachtet werden, deren Charakter und Grundformen das indische Drama, als erotische Königsidylle, beibehielt. Hierzu gehören die in unserer Einleitung bereits erwähnten Yâtras, welche ähnliche mit Gesängen vermischte Vorstellungen aus dem Jugendleben Krischna's in angemessenem Costüm vorführten. Ein solches stellt auch das in Prakrit geschriebene Schäferspiel Lalita-Mâdhava, „die verliebten Spiele des Krischna", dar, dessen Inhalt mit dem lyrischen Drama Gita Govinda übereinkommt. Zu den Mysterien-Dramen zählt auch jenes vor den Göttern in Indra's Himmel gespielte Liebesdrama, das sich um Lakschmi's, der Gemalin Vischnu's, Selbstwahl eines Gatten dreht. Die drei Hauptfiguren in der Gita-Govinda: der Liebesheld, die Geliebte und die Freundin, sind stehende Figuren im indischen Liebesdrama, das sich, wie die genannte in Indra's Himmel vor den Göttern gespielte Vischnu-Mysterie, stereotyp um eine Gattenwahl bewegt. Gleich allen andern Hervorbringungen des indischen Geistes ist auch das Kunstdrama, das erotische namentlich, dessen grösster Meister Kâlidâsa, stationär und schematisch geblieben. Eine Treibhauspflanze der Königshöfe, hat es in diesen seine höchste Blüthe gewonnen und ist mit ihnen dahingewelkt. Der Lebenskeim, woraus dieses Drama allein hätte Dauer und Entwickelungsfähigkeit ziehen können, das chorische Volkselement, konnte sich so wenig wie das gleich volksthümliche und dem Drama wesentliche Element, das Dithyrambische entfalten, dieses Ferment des höchsten tragischen Schmerzes und der tiefsten Läuterungssühne in der Tragödie, und der komischen Katharsis durch die höchste Seelenlust, in der Komödie. Wie Indiens weltgeschichtlicher Beruf an der Volkslosigkeit erlosch; so erstarb das Kâlidâsa-Drama an der weichlichen, mit zärtlich-üppigen Aromen des Hofgeistes überwürzten Atmosphäre, die kein volkslebendiger Hauch erfrischte. Weit lebenskräftiger erscheint uns das heroische und bürgerliche Drama des Bhavabhuti, des indischen Shakspeare, worin eine, wie vom Löwenathem des Volksgeistes durchwehte und ungleich tiefere poetische Gestaltung sich kundgiebt, als bei Kâlidâsa. Wenn dieser als Brahmanischer Hofpoet dichtet, so schlägt in Bhavabhuti's Dramen das Buddhistische Volksherz.

Schon in den ältesten Buddhistischen Schriften ist von dem Besuche von Schauspielen als etwas Gewöhnlichem die Rede.[1]) Die geschichtlichen Anfänge des indischen Schauspiels dürften demnach in die Entstehungszeit des griechischen Drama's, oder doch in die Zeit der drei grossen griechischen Tragiker fallen. Nach Lassen fällt die Entstehung der dramatischen Kunst der Inder „gewiss in die Zeit vor dem zweiten Açoka," der im dritten Jahrhunderte vor Chr. regierte. Eine geschichtlich-stufenweise Ausbildung des Drama's kennt, wie erörtert worden, die indische Literatur nicht. Sie nimmt von Anfang herein einen vollendeten Zustand der dramatischen Kunst an. Ihr zufolge hat Gott Brahmâ diese Kunst den Veden entnommen und sie dem schon genannten Weisen, Bhârata, eingegeben, der die Regeln in ein System brachte und in eine Sammlung von Sûtras, d. h. von kurzen Lehrsätzen oder Aphorismen, zusammenfasste. Bhârata's inspirirtes dramaturgisches Gesetzbuch blieb das Grundbuch aller folgenden Aesthetiken und Lehrschriften der Inder über dramatische Composition. Wilson zweifelt an dem Vorhandenseyn eines solchen Grundbuchs und hält die Annahme für erlaubt: die nachträglich aufgestellten Regeln möchten, je nach Anlass und Umständen, gelegentlich fabricirt worden sein.[2]) Einer andern Brahmanen-Legende zufolge wäre der erste Dichter eines Schauspiels kein geringerer gewesen, als der Affe Hanuman, der Sohn des Gottes der Winde, „der genialische Begleiter des Rama", wie ihn A. W. Schlegel, der genialische Begleiter der Staël, in seiner Indischen Bibliothek nennt.[3]) Dieser hochberühmte Affe, wird versichert, habe sein Erstlingswerk, besagtes Urdrama, auf einen glatten Fels eingegraben, nachher aber in die Tiefe des Meeres gestürzt, von wo es durch Abdrücke in Wachs wieder herauf geholt worden sey. „Diess hat," bemerkt Schlegel, „allerdings den Anschein eines Vorgebens aus neuerer Zeit, jedoch ist ein solches apokryphisches Werk wirklich vorhanden. Vermuthlich besitzt die Pariser Bibliothek wenigstens einen Auszug daraus. Hamilton Catalogue des Mscts. Sanskr. Bengal. CXXVII. Mahâ Nât'aka, la grande comédie, drame en sanskrit et en prakrit, composé par Madhusâdana Misra." Gegen letztern, als angeblichen Verfasser,

1) Lassen II, 2, 502. — 2) Sel. spec. p. 2. — 3) II, S. 154.

protestirt Schlegel im Namen des Affen Hanuman, für den er die Verfasserschaft aufs entschiedenste in Anspruch nimmt, die W. Jones, in seiner Vorrede zur Çakuntalâ, für eine phantastische Fabel erklärt. „Die Angabe,“ fügt Schlegel hinzu, „ist nicht genau: der Schlusstitel besagt ausdrücklich, das Werk sey von Hanuman verfasst, von Madhusâdana-Misra nur neu geordnet an's Licht gestellt.“ [1]) Mit demselben Recht könnte man den Jon von A. W. Schlegel dem Euripides beilegen.

Eine der besten und frühesten indischen Abhandlungen über dramatische Literatur ist, nach Wilson, der Dasa Rûpaka oder Beschreibung der zehn Arten theatralischer Compositionsweisen. Rûpaka bedeutet das, was eine Form (rûpa) hat, und ist die allgemeine Bezeichnung für dramatische Form, für dramatische Dichtung überhaupt. Das dramaturgische Werk, Dasa Rûpaka, besteht aus einem Text und einem mit Beispielen versehenen Glossar. Der Text rührt von Dhananjâya her, der sich einen Günstling des Königs Mûnja aus der Prâmâra-Dynastie nennt, welcher im 11. Jahrhundert nach Chr. regierte. Der Commentar datirt aus späterer Zeit, da eine Anzahl Stellen aus dem Drama Retnâvalî, oder „das Halsband“, darin angeführt werden, welches aus dem 12. Jahrhundert nach Chr. stammt. Eine andere berühmte Poetik hat den Titel Saraswatî Kanthâbarana, und wird dem König Bhoja zugeschrieben, dem Nachfolger und Neffen des Mûnja, einem grossen Fürsten und hochgefeierten Beschützer der Künste und Wissenschaften, der von 997—1053 regierte. Das Werk handelt von poetischer und rhetorischer Composition in fünf Büchern, deren letztes der dramatischen Dichtkunst gewidmet ist, und diese durch Beispiele aus noch vorhandenen Dramen erläutert, worunter freilich wieder das genannte, aus dem 12. Jahrh. stammende Drama Retnâvalî. Die in zehn Abschnitten eingetheilte Poetik, Sâhitya Derpana, die Wilson als ein berühmtes Werk von grossem Werthe hervorhebt, erörtert im sechsten Abschnitt insbesondere die auf Theatertechnik bezüglichen Einrichtungen. Die Zeit der Abfassung ist nicht bestimmbar, doch muss die Schrift als eine beziehungsweise spätere gelten. Werke über die Dichtkunst im Allgemeinen besitzt die indische Literatur eine grosse Anzahl,

1) a. a. O. S. 155.

worunter Wilson (p. 6.) einige aufzählt.[1]) Ausser solchen allgemeinen Lehrschriften giebt es auch besondere Abhandlungen über die Leidenschaften und Gemüthsbewegungen, die eine Dichtung zu erregen hat, z. B. der Çringâra Tilaka von Rûdra Bhatta.

Von den verschiedenen Arten der dramatischen Spiele der Inder können wir nur die vorzüglichsten nach Wilson anführen. Die dramatischen Dichtungen zerfallen in zwei Hauptklassen: in eigentlich sogenannte Rûpaka's und in Uparûpaka's, die Rûpaka's zweiten Ranges, „le théâtre du second ordre", erklärt Wilson. Die erste Klasse, die Rûpaka's, umfasst:

1) Das Nâtaka, das wir als Bezeichnung eines Schauspiels überhaupt bereits kennen. Das Nâtaka wird von der indischen Dramaturgie für die vollkommenste Gattung dramatischer Composition erklärt. Der Gegenstand desselben muss jederzeit ein wichtiger und bedeutsamer seyn. Der Bestimmung der Poetik Sâhitya Derpana zufolge, soll der Fabelstoff eines Nâtaka ausschliesslich aus der Mythologie oder Geschichte genommen werden; doch lässt die Poetik Dasa Rûpaka auch eine erfundene oder aus freier Erfindung und mythologischem oder geschichtlichem Inhalt gemischte Fabel für das Nâtaka gelten. Jedenfalls bleibt die Bezeichnung Nâtaka dem Drama hohen und edlen Styls vorbehalten, dessen Held ein König, wie Dushmanta, ein Halbgott wie Râma oder eine Gottheit wie Krischna seyn muss. Im Nâtaka darf nur eine einzige Leidenschaft herrschen, Liebe oder Heroismus. Die Handlung soll einfach seyn, von keinen episodischen Zwischenfällen durchkreuzt; die Dauer der Handlung, nach älterer Vorschrift, nicht eine Tageszeit überschreiten. Sâhitya Derpana erweitert indessen diese Zeitdauer auf mehrere Tage, bis zu einem Jahr. Behufs Abkürzung der Handlung dürfen minder wichtige Ereignisse im Wege der Erzählung oder, Verständnisses halber, das Nichtdargestellte von einem besondern Schauspieler, dem die Rolle des Erklärers zugewiesen ist, den Zuschauern mitgetheilt werden. Die Diction eines Nâtaka muss sich der Klarheit und einer gebildeten Ausdrucksweise befleissen. Das Stück soll in der Regel aus nicht weniger als fünf und nicht mehr als zehn Acten bestehen. Die Zeitdauer, die für eine Handlung erforderlich ist, fällt in die

1) Vgl. Lassen, 2, S. 822 f.

Zwischenacte. In dem schon erwähnten Stücke, Uttara Râma Cheritra, von Bhavabhuti, verfliesst ein Zeitraum von 12 Jahren zwischen dem ersten und zweiten Act. An die Einheit des Ortes bindet sich das indische Drama, auch das Nâtaka, nicht. Von den drei berüchtigten Einheiten beobachtet das indische, wie jedes gute Drama, nur die Einheit der Handlung und der sie bewegenden Leidenschaft unverbrüchlich.

2) Die zweite Art von Rûpaka ist das Prakârana. Hier soll die Fabel reine Erfindung seyn nach dem wirklichen Leben und in einer ehrbaren Klasse der Gesellschaft spielen. Das Thema eines solchen, unserm bürgerlichen Schauspiel entsprechenden Drama's ist in der Regel die Liebe; der Held desselben einer von Ministerrang, ein Brahmane oder angesehener Kaufmann. Die Heldin ist bald ein Mädchen von guter Familie oder eine Courtisane (Vesyâ), deren gesellschaftliche Stellung, nach indischen Begriffen, noch begünstigter erscheint, als die der Hetären bei den Griechen. Einer von Buddha's Lehrsprüchen lautet: „Für einen Frommen ist seine Gattin oder seine Tochter, seine Mutter oder eine Buhlerin ganz dasselbe.“ [1] Buddha meint, in Rücksicht auf Anhänglichkeit an weltliche Verhältnisse, und die daraus folgende Abziehung von geistlicher Erkenntniss. Dem Spruche liegt aber auch die Buddhistische Ansicht von der Gleichheit aller Menschenwesen zu Grunde, betrachtet vom Gesichtspunkte der Barmherzigkeit und des Mitleids. Auch ist die Courtisane des indischen Prakârana in keiner Weise mit der Hetäre einer Menander-Komödie oder römischen Komödie, oder gar eines französischen Maitressen- und Loretten-Lustspiels zu vergleichen. In der Menander-Komödie und deren Abarten prangt die Buhlerin in der üppigen Vollblüthe ihres Gewerbes, das sogar den Mittelpunkt der Intrigue bildet und der Sitte, Ehrbarkeit und dem geordneten Familienleben ein freches, siegreiches Paroli biegt. In dem indischen Prakârana dagegen, worin eine Vesyâ, eine Courtisane, vorkommt, und das daher, zum Unterschiede von dem reinen, dem Suddha-Prakârana, das gemischte, Sankîrna-Prakârana genannt wird, in einem solchen Stücke erscheint die Vesyâ ver-

1) Burn. Introd. p. 558.

edelt und geläutert durch eine tiefe und reine Liebe zu einem würdigen Manne von musterhaften, ja heiligen Sitten. Eine Vesyâ dieses Schlages führt das erwähnte Schauspiel, die Thonkutsche (Mrichakatikâ), in der Person der Vasantasêna vor, die wir, im Vergleich mit einer griechisch-römischen Komödien-Hetäre, als eine sündenreine, durch Liebesleidenschaft für den frommen, tugendreichen Brahmanen Chârudatta, zu einer keuschen Susanna verschönte Liebesheldin werden bewundern dürfen.

3) Zur Klasse Rûpaka gehört ferner das Vyâyoga, das militärische Drama, worin keine Frauenrolle. Die Liebe bleibt daher ausgeschlossen, wie jede scherzhafte Beimischung. Das Vyâyoga ist auf einen Act beschränkt; der Held ein Krieger oder Halbgott. Das Drama Dhananjaya Vijaya z. B., das eine Episode aus dem Mâhâbharata zum Stoffe hat, ist ein solches Vyâyoga in einem Acte. In Lessing's einactigem, frauenlosen Kriegsdrama, Philotas, besitzen wir, den tragischen Ausgang abgerechnet, ein deutsches Vyâyoga.

4) Das Samavakâra ist ein Kriegs-Spectakelstück, ähnlich unsern Ritter-Zauberstücken. Es besteht aus drei Acten, deren ersten Begebenheiten von fünf-, den zweiten von vierthalb-, den dritten von anderthalbstündiger Dauer füllen. Die Personen sind Götter, Dämonen, Helden. Ein Hauptheld tritt nicht hervor. Das Samavakâra schliesst zwar die Liebe nicht aus, doch herrscht das Kriegerisch-Heroische vor. Schlachtgetümmel, Erstürmungen, Aufruhr der Elemente, die betäubendste Poltervorstellung eines Franconi'schen Circus mag einen ungefähren Begriff von solchem Samavakâra geben. Als ein dergleichen Höllenspectakelstück nennen die indischen Aesthetiken ein nicht vorhandenes Schauspiel, das jenes Weltschöpfungsereigniss, das Buttern des Milchmeers, Samudra Mathanam, vorstellte, in Folge dessen die Göttinnen der Schönheit, der Gesundheit, mit ihren Nymphenschaaren, und der Unsterblichkeitstrank, Amrita, aus der Tiefe des Oceans empor gebuttert wurden. Noch gegenwärtig sieht man die Geschichte des Râma, der den zehnköpfigen Riesen, Zauberer und Frauenräuber Râvana, König von Lankâ (Ceylon) besiegt, als Spectakel-Pantomime in den westlichen Provinzen aufführen. Besonders reich und prächtig sind die Processionen, Sieges-Aufzüge u. dgl. ausgestattet. Der Einzug Râma's mit seiner dem

Riesen Râvana abgekämpften Gemahlin Sitâ in Benares, daselbst im Jahre 1820 dargestellt, entfaltete eine ungemein malerische und fesselnde Scene.[1]) Dass dergleichen Schaugepränge nur im Freien stattfinden konnten, versteht sich von selbst.

5) Ein ähnliches Lärmstück, aber von mehr schrecklichem und düsterem Charakter, war das Dima. Der Held desselben durfte nur ein Dämon, Gott oder Halbgott, der Inhalt musste so fürchterlich seyn wie möglich, und jeder von den vier Acten den nächsten an Schreckwundern, Verzauberungen, Erstürmungs- und Schlachtengetöse überbieten. Als Beispiel eines Dima wird das Dämonen-Spectakelstück Tripuradaha genannt, das die Niederschmetterung des Dämonen Tripura durch Çiva und die Verbrennung dreier Städte zur Vorstellung brachte.

6) Yhâmriga ist eine Art Intriguen-Stück in vier Acten, das einen Gott oder hochberühmten Sterblichen zum Helden, und eine Göttin zur Heldin hat. Liebe und Fröhlichkeit sind darin vorherrschend. Kampf und Kriegslisten um die Heldin dürfen den Inhalt der Handlung bilden. Das heroische Intriguenspiel kann mit Vernichtung der Anschläge des Helden, nur nicht mit dessen Tode enden.

7) Dem Rûpaka werden auch einige Arten monologischer Einactler beigezählt, wie das Bhâna, worin der Schauspieler in dramatischer Weise eine Anzahl von Ereignissen vorträgt, die ihm oder Andern zugestossen. Liebe, Kampf, Betrug, Ränke und Täuschungen bieten in der Regel die Stoffmotive für diese dramatischen Soliloquien dar. Auch ist es dem Erzähler gestattet, seinen Monolog mit einem fingirten Zwiegespräche zu beleben. In ähnlichen Vorstellungen haben wir den römischen Mimus sich ergehen sehen. Und wie dieser, befleissigt sich auch das Bhâna einer gebildeten Sprechweise, und Gesang und Musik begleitet, wie dort, Beginn und Schluss der Vorstellung. Das einactige Stück Sâreda Tilaka, worin ein Mensch von lockern Sitten über das Gebahren verschiedener Personen Bericht abstattet, mit denen er in den Strassen von Kolâhalapur zusammentraf, wird als Beispiel eines Bhâna angeführt.

1) Wils., sel. sp. I, 17.

8) Von ähnlicher Beschaffenheit ist das Vithî-Drama. Es besteht ebenfalls aus einem Act, nur dass auch zwei Schauspieler, dem Dasa Rûpaka zufolge, darin auftreten können. Eine Liebesgeschichte, als komischer Dialog verhandelt, gewürzt mit Zweideutigkeiten, Ausflüchten, Anspielungen, Wortspielen, Bonmots, beissenden Stichelreden, guten und schlechten Witzen, Verdrehungen, abenteuerlichen Schnacken und Neckereien. Wilson glaubt in der Vithî eine Aehnlichkeit mit den Atellanen zu erblicken.

9) Das Prahasana endlich fügt den Spielarten des Rûpaka die satyrische Posse hinzu; eine durch den Gegenstand der Verspottung edlere Farce, indem das Prahasana nur die oberen bevorzugten und geweihten Klassen zur Zielscheibe der Satyre nimmt. Wilson ist der Ansicht, dieses Spottspiel könnte ähnlich wie die altattische Komödie aus dem phallischen Chorlied entsprungen seyn, mit dem Unterschiede freilich, dass die Aristophanische Komödie die Volksidee zur Folie hatte, wogegen das Prahasana es ausschliesslich auf heilige Büsser, Brahmanen, Fürsten, Männer von Rang und Würden, absah, deren Sitten und Laster es geisselte, ohne jede Rücksicht auf ihre Beziehung zu den untern Volksklassen. Das Prahasana, bemerkt Wilson treffend, hat mit der altgriechischen Komödie nur die Spottsucht, nicht die ausgelassene Heiterkeit und glänzende Phantasie gemein. Es fehlt dem indischen Spottspiel nicht an Causticität und beissender Laune, wohl aber an poetischem Witz, dem eigentlichen Sprudelquell der Komik. Der Springpunkt aller poetischen Kunst, das Volkselement regt sich im indischen Drama nicht, oder doch nur spärlich. Ist doch sein Lustigmacher selbst ein Brahmane; sein Pickelhäring selbst ein ungesalzener Hofnarr, dem das Salz der Erde, das Volkssalz, fehlt. Die himmlischsten Göttergaben werden dumm ohne dieses Salz. Lakschmi, Apsarasen, Schönheitsgöttin, Tanznymphen, das Ross der Rosse, Uttschaisrava, den Elephantenkönig Eravat, Kandarp den Gott der Liebe und den Unsterblichkeitstrank Amriti, all das und noch mehr mochten die Brahmanen aus dem Milchocean herausbuttern: das einzige Salzkörnchen liessen sie auf dem Meeresgrunde zurück, den Volksgeist — und ihre Maibutter-frische Poesie, die köstlich duftige, wurde ranzig. Alle Wohlgerüche Indiens und der Çakuntalâ ersetzen das Salzkörnchen nicht, und können das Ranzig-

werden nicht verhüten. Ein einziges Drama, das aber auch, unseres Dafürhaltens, eine Ausnahmsstellung einnimmt, das Schauspiel Mrichakatika, hat den Volksgeschmack, ist mit dem Volkssalze durchwürzt. — Das Prahasana definirt die indische Kunstlehre als ein Drama in einem Act, dessen Zweck, Lachen zu erregen. Die Fabel soll erfunden, der Held derselben ein Waldsiedler, Büsser, Brahmane, König oder ein Wicht seyn. Die Umgebung besteht aus Höflingen, Bettelmönchen, Buben und Buhldirnen. Der Inhalt einer solchen Läster-Komödie ist Skandal und Aergerniss, und das Lachen, das sie hervorruft, das Grinsen der Schadenfreude und Verhöhnung. Ein derartiges Lachspiel besitzt die indische Schaubühne in der schon erwähnten Komödie „der Ocean des Lächerlichen" (Hâsjârnava). Die zweiactige Posse Kautuka Servaswa, worin Fürsten gegeisselt werden, die, der Ueppigkeit und Schwelgerei ergeben, den Brahmanen ihre Pflicht zu leisten versäumen, gehört in dieselbe Kategorie.

Die zweite Klasse der indischen Bühnenspiele Uparûpaka's, umfasst, nach Wilson, 18 Arten, wovon wir nur einige der nennenswertheren anführen wollen. Sie unterscheiden sich hauptsächlich durch die Zahl der Acte, die Beschränkung des Sanskrit und Vorherrschen der Mundart Prakrit. Sie bewegen sich meist um Liebeshändel, und ihre Grundfarbe ist in der Regel scherzhaft und heiter. Das Nâtikâ-Drama z. B. ist auf vier Acte beschränkt. Im Drama Retnavalî oder Das Halsband, werden wir eine Nâtikâ kennen lernen. Das Trotaka kann aus fünf, sieben, acht bis neun Acten bestehen. Die handelnden Personen sind theils sterbliche, theils himmlische Wesen, wie z. B. in dem Drama Vikrama und Urvasî. Das Sattaka enthält eine Wundergeschichte von beliebiger Acten-Anzahl. Die Sprache ist durchweg Prakrit. Karpûra-Manjarî wird als ein solches Drama bezeichnet. Ein komisches Unterhaltungsspiel in einem Act mit fünf Personen ist das Hâsaka, Held und Heldin gehören den vornehmen Ständen an. Die Heldin beobachtet ein angemessenes Betragen; der Held spielt den Narren. Ein Lustspiel von dieser Sorte ist das einactige Stück Anekamûrttam. Das Srîgadîtam ist ein Singspiel in einem Act, worin die Glücksgöttin Srî mit wirkt. Krîrârasâtalâ wird als ein solches Singspiel genannt. Das Silpaka vergleicht Wilson mit dem „Freischütz." Es be-

steht aus vier Acten. Der Schauplatz ist der Verbrennungsplatz der Leichen; der Held ein Brahmane, der Vertraute ein Geächteter. Wunder und Zauberei bilden den Inhalt. Als ein Beispiel dieser Gattung wird das Zauberstück Kanakavatî Mâdhavi angeführt. Hallîsâ bezeichnet ein Tanz- und Singspiel, mit einer männlichen und acht bis zehn weiblichen Spielpersonen. Ein solches ist die scherzhafte Ballet-Operette Keliraivataka. Auch mit Lustspielen wie Molière's Le depit amoureux, oder wie die Farce Lovers Quarrels „Liebeszwist“, kann die Klasse Uparûpaka dienen. Dergleichen aus unbegründeten Eifersüchteleien und Vorwürfen bestehende Vexirspiele heissen Bhanikâ und als Muster eines solchen wird das Stück Kâmadattâ genannt. Eine eigenthümliche Art Uparûpaka ist das Saulâpaka, worin die Hauptrolle ein Ketzer spielt. Die Stoffmotive liefern Controversen, sectirische Ränke u. dgl. Als ein solches Sectendrama betrachtet Wilson auch das mehrerwähnte metaphysische Drama Prabodha Chandrodaya. Wir möchten ihm, wegen der hohen Gesichtspunkte und dem bedeutenden Gedankengehalt, seinen Platz unter den Rûpaka-Dramen anweisen. Wir schliessen die Liste der Uparûpakas mit dem Prasthâna. Dasselbe ist ausschliesslich der niedrigsten Volksklasse gewidmet. Der Held und die Heldin des Prasthâna sind Sklaven; ihre Genossen der Auswurf der Gesellschaft. Es hat zwei Acte, und Tanz und Gesang bilden seine Bestandtheile. Das Prasthâna ist das eigentliche Paria-Drama, worin keine Spielfigur, die eine höhere Klasse vertritt, vorkommen darf.

Die angegebene Dramen-Eintheilung hängt mit dem eigenthümlichen Rangordnungsbedürfniss des indischen Geistes zusammen, welchem gemäss jede ihrer Theorien gewissermaassen ein Abbild ihrer Emanations-Anschauung darstellt. Ein allgemeiner Begriff fällt in eine unbestimmte Vielheit von Verschiedenheiten auseinander. Das Rûpaka, das Drama als Form, zerästelt sich abwärts in Gattungen, Arten und Unterarten, nicht sowohl nach Wesens- und Begriffsbestimmungen, sondern in absteigender Folge je nach der Würdigkeit der Formen, Stoffe und Standespersonen. Wie etwa im kosmologischen System das Brâhma sich zu den vier Welt- und Menschenklassen, in absteigender Stufenfolge, entfaltet.

Die dramatische Anordnung.

Jedes Stück beginnt und endet mit einem Gebet oder Segensspruch, Nandí. Das Wort bedeutet: was Wohlgefallen bei Göttern und Menschen bewirkt. Der Schauspieldirector ist der Sprecher desselben, Sutradhâra, und musste als solcher Brahmane seyn. Dem Segensspruche folgt meistens die lobpreisende Angabe des Autornamens; hierauf die Empfehlung des Stückes und der Vorstellung. Dieser Eingangstheil des Präludiums oder Prologes hiess Pûrva Ranga. Daran schliesst sich in der Regel eine dramatische Scene, als Vorspiel, zwischen dem Schauspieldirector und einem seiner Schauspieler oder einer Schauspielerin; der eigentliche Prolog in Form eines Dialoges, der den Zuschauer orientirt und mit dem, was der Fabel des Stückes vorangeht und sie einleitet, bekannt macht; jedoch so, dass auch die beiden prologirenden Personen betheiligt bei der Handlung des Stückes erscheinen. In dem Drama Uttara Râma Cheritra z. B. spielen Director und Schauspieler die Prologs-Scene als Einwohner von Ayodhyâ (Aud), und schildern die Abreise von Râma's Gästen, als Augenzeugen. Bei andern Stücken hängt das Vorspiel loser und weniger dramatisch mit dem Stücke selbst zusammen. In der Çakuntalâ z. B. besingt die Schauspielerin die heisse Jahreszeit in einem malerischen Frühlingsliede zur Unterhaltung des Publicums. In Mâlatî und Mâdhava erklären Director und Genosse die Charaktere des Stückes. Dieser zweite Theil des prologirenden Vorspiels, der kunstabsichtlich die Zuschauer auf den Eintritt der ersten, das Stück eröffnenden dramatischen Person vorbereiten soll, heisst Prastâvana.

Der Unterschied zwischen dem Prolog zum indischen Drama und einem Prolog von Euripides oder Plautus ergiebt sich aus dem Angedeuteten von selbst. Der indische ist unstreitig, in Betracht seiner dialogischen Form und unmittelbaren Ueberleitung zur ersten Scene des Drama's, der kunstgerechtere. Bei Euripides findet sich nur ausnahmsweise ein dialogisirter Prolog, wie der zur Alkestis; das bewundernswerthe Muster solchen Vorspiels, und so schön nnd kunstreich, wie die Eingangsscene zum Ajas von Sophokles. Der Prolog zum Trinummus des Plautus beginnt zwar auch dialogisch, geht aber, nach der ersten Wechsel-

rede zwischen Armuth und Ueberfluss (Inopia und Luxuria), in die gewöhnliche monologische Inhaltsangabe über, welche Luxuria für eigene Rechnung übernimmt. Das Drama in medias res bleibt immer das vorzugsweis kunstgemässe. Doch mag es welche geben, die einen Prolog bedingen. In solchem Falle ist der dramatisch dialogisirte, in Form eines Vorspiels, der gebotene; wie das Einleitungsspiel zum Faust z. B., das Goethe, durch den Prolog zur Çakuntalâ angeregt, bekanntlich erst hinzugedichtet, und das alle andern Vorspiele in Schatten stellt.

Das Stück selbst nimmt den herkömmlichen, im Formbegriffe des Drama's begründeten Verlauf. Anfang, Mitte und Ende, Exposition, Verwickelung und Entwickelung sind logische Gliederungsmomente einer dramatischen Handlung, die überall hervortreten mit naturgesetzlicher Nothwendigkeit. Dasselbe gilt von der Gliederung in Scenen und Acte. Eine Theilung in drei Acte ist eigentlich die natürliche, da sie den genannten drei Haupteinschnitten der dramatischen Handlung entspricht. Die Fünftheilung entspringt aus den Uebergängen (Metabasis) der drei Haupttheile ineinander, die sich nicht scharf nach Exposition, Peripetie und Katastrophe abgrenzen lassen, und daher Verbindungsglieder in der Art bilden, dass je eines zwischen Exposition und Schürzung und zwischen diese und die Lösung fällt; demgemäss die Verwickelung dreigliederig sich gestaltet, und drei Acte in Anspruch nimmt. Eine weitere Vervielfachung der Acte entfernt sich, im Verhältniss der Häufung derselben, von der kunstgerechten Theilungsnorm. Das indische zehnactige Drama, wo in der Regel mit dem sechsten Act die Wendung eintritt, wird uns hiezu die Belege liefern.

Wie in dem französisch-classischen Drama, wird auch im indischen eine Scene durch das Auftreten einer Person und den Abgang einer andern bezeichnet. Das indische Drama trägt dieselbe Scheu vor dem Leerlassen der Bühne, wie das französische. Da es aber, im Unterschiede von diesem, Ortswechsel gestattet und fordert, ersann die indische Theaterpraxis ein eigenthümliches Auskunftsmittel, um beide Vortheile mit einander zu verbinden. Nach Wilson waren für derlei Fälle, wo durch Scenenwechsel eine Unterbrechung der Handlung und der Auftritte erfolgt, zwei Mitglieder der Theatergesellschaft eigens dazu

ausersehen, solche Scenenlücke auszufüllen:[1]) Der Erklärer, Vishkambhaka, der den Zuschauern die unterbrochene Handlung erzählt, und solchergestalt den Zusammenhang wieder herstellt; und der Praveçaka, der den Scenenwechsel anzeigt. Der Vishkambhaka hatte, nach Wilson, ausserdem die Aufgabe, das Publicum in solchen Zwischenpausen durch seine Spässe und Witze zu belustigen, ähnlich wie der Harlekin in der alten italienischen Komödie, der Clown der altenglischen Bühne, und der deutsche Hanswurst. Doch fehlt es nicht an kunstgemässern Behelfen, dergleichen Lückenbüsser auszufüllen. So erscheinen, an Stelle des Vishkambhaka, in dem Schauspiel Uttara Râma Cheritra zwei Luftgeister, die den Zuschauern einen inzwischen vorgefallnen Kampf schildern. Wir werden dieser Mischung von schematisch dogmatischer Formenstrenge, in Weise der classischen Bühne der Franzosen, und von phantastischer Regellosigkeit des sogenannten romantischen Drama's bei dem indischen Theater mehrfach begegnen. Eine andere Aehnlichkeit mit der französischen Theater-Etiquette zeigt das indische Theater auch darin, dass jeder Actschluss durch den Abgang aller Personen bezeichnet wird. Wilson's Angabe hat, was die Namensträger von Praveçaka und Vishkambhaka betrifft, der gelehrte deutsche Indologe, Lenz, dahin berichtigt[2]), dass mit diesen Benennungen nicht Personen, sondern Scenen gemeint waren, in welchen die Zuschauer mit dem bekannt gemacht werden, was während der Zwischen-Acte vorgegangen. Im Vishkambhaka konnten nur mittlere und niedrige Personen, im Praveçaka nur die letztern auftreten. In jenem trifft man immer eine, höchstens zwei Personen an. Eine solche Scene heisst rein, wenn die Personen zu den mittleren gehören, gemischt, wenn eine mittlere mit einer niedrigen zusammenkommt. Die Vishkambhaka-Scene bildet den Anfang eines Acts, wogegen Praveçaka ein Zwischenspiel zwischen zwei Acten ist.[3])

Das Formelwesen der indischen Dramaturgie verliert sich noch tiefer in scholastische Distinctionen, hinsichtlich der Regeln und Bestimmungen, die bei der Führung der Intrigue, bei

1) Spec. I. p. 27 ff. — 2) Apparatus criticus ad Urvasiam p. 6. — 3) Vgl. O. Boehtlingk, Kâlidâsa's Ring-Çakuntalâ etc. Bonn 1842. Einl. S. XII.

den Verschiedenheiten der Charaktere und den mannigfachen Arten und Schattirungen der Leidenschaften zu beobachten sind. Beispielsweise wollen wir einige der Aufzählungen anführen, um eine ungefähre Vorstellung von dieser Theater-Dogmatik zu geben. Behufs der Intriguenführung, zerfällt der Inhalt (Vastu) eines jeden Stückes in einen wesentlichen und episodischen Theil. Jeder solcher Vorgangs-Inhalt schliesst fünf Elemente in sich: Das Vîja, der Same woraus der Vorgang, die dramatische Fabel, erwächst, das Ursachsmoment der Handlung überhaupt, ihr Grundmotiv. Das Vindu (Tropfen): ein unabsichtliches secundäres Zwischenereigniss, ein Zufallsmoment, an welches sich der Faden der Handlung anspinnt; ein Begegniss z. B. wie das erste zwischen Julia und Romeo auf dem Ball. Prâkari: ein episodischer, die Hauptpersonen nicht berührender Zwischenfall von untergeordneter Bedeutung. Patâkâ: eine zur Ausschmückung dienende Episode. Káryam: der mit dem Endzweck erreichte Abschluss, wie in den Liebesdramen die Heirath. Dieser Ausgang setzt fünf Stadien voraus: Beginn, Förderung, Erfolgshoffnung, Hinderniss und schliessliche Erfüllung. Die Incidenzen oder Combinationen (Sandhis), die einen solchen Schlusserfolg herbeiführen bilden wieder eine Reihe von fünf Momenten: Mukham: ein scheinbar zufälliges, im Grunde jedoch vorbereitetes Ereigniss, woraus alle andern Vorfälle sich entwickeln, wie im Drama Mâlatî und Mâdhava, das erste Zusammentreffen des Liebespaares, das den Liebenden zufällig erscheint; in Wahrheit aber von ihren Freunden herbeigeführt wird. Das Pratimukham ist das Folgeereigniss zum Mukham, wie z. B. die Balkonscene in Romeo und Julia, eine unmittelbare Folge von der Begegnung auf dem Ball. Gerbha: ein scheinbares Hinderniss, das im Grunde der Herzensabsicht Vorschub leisten soll. Julia's scheinbare Einwilligung in die Vermählung mit Paris ist ein Gerbha, woran Shakspeare freilich bei dieser Scene so wenig dachte, wie seine Julia an des Grossmoguls Bart. Das vierte von den fünf Momenten der Shandis ist die Schicksalswendung des Helden oder der Heldin, die Peripetie, Vimersha. Das fünfte und letzte das Upasankriti oder Nirvâhana, die Katastrophe. Jede dieser Abtheilungen begreift wieder eine Menge von Unterabtheilungen in sich, Angas oder Glieder: Das Mukham 12 Mukhângas; das Pratimukham eben-

so viele Pratimukhângas; das Gerbha dreizehn Gerbhângas; eine gleiche Anzahl Vimershângas das Vimersha, und die Katastrophe nicht mehr und nicht weniger als vierzehn Nirvahanângas, zusammen 64. Eine, wenn man will, mässige Zahl, in Anbetracht der kaleidoskopischen Mannigfaltigkeit aller möglichen Combinationen von Incidenzen, Verwickelungen, Lösungen, Vimershas und Nirvahanângas. Die indische Dramaturgie, die, im Verhältniss zu einer europäischen, über ein sehr dürftiges Repertoir gebietet, würde bei einem dem unserigen vergleichbaren Dramenbestande, ein Classificationsschema entwerfen, um welches sie selbst der Verfasser der „Technik des Drama's", G. Freytag, beneiden müsste.

Man kann sich einen Begriff von den Schattirungen machen, die des mythischen Kunstweisen, Bharata, Nachfolger, in Bezug auf dramatische Charaktere, annahmen und in die indische Dramaturgie und Kunstlehre einführten. Auf den Nâyaka allein, den Helden eines Stückes, kommen 48 Charakter-Species, welche dessen vier Grundverschiedenheiten unter sich begreifen. Diese sind: der heitere leichtblütige Held, Lalita; der edelmüthige, tugendreiche, Sânta; der hochherzige, aber besonnene, Dhirodâtta, und der feuerig Strebsüchtige, Udâtta. Die Charakter-Varietäten der dramatischen Heldinnen (Nâyikâs) vollends, wie zahlreich mussten nicht diese erst ausfallen, wenn man bedenkt, dass schon ein einzelner Frauencharakter in allen möglichen Farben spielt, und dass sein Heldenthum vornehmlich in diesem Farbenwechsel besteht. Zunächst unterscheidet das indische Drama die Frauenrollen, — die in Indien von Frauenzimmern gespielt wurden, — nach dem Verhältniss, das eine Frauensperson zum Manne hat; ob sie seine Frau (Swakîyâ), oder das Weib eines Andern (Parakîyâ), oder unabhängig ist (Sâmânyâ). Jede dieser Arten unterscheidet sich wieder nach dem Alter. Die Heldin ist entweder Mugdhâ, im Aufblühen begriffen; Praurhâ eine Erwachsene und Pragalbhâ die Ausgereifte, um von den zahlreichen Zwischenstufen zu schweigen, deren jede eine besondere Species bildet. Die Parakîyâ, die Frau eines Andern, ist niemals Gegenstand einer Liebesintrigue im indischen Drama. Ein Bühnengesetz, bemerkt Wilson, das die Erfindungskraft eines Dryden und Congreve gewaltig abgekühlt, und ihrem Witze einen betrüb-

samen Dämpfer aufgesetzt hätte. Für das französische Drama wäre ein solches Verbot geradezu der Todesstoss. Je nach der Beziehung der Heldin (Nâyikâ) zu ihrem Gatten oder Geliebten werden acht Charakter-Verschiedenheiten aufgezählt: Die Swâdhînapatikâ ist ihrem Gatten treu ergeben. Die Vâsakasajjâ ein Fräulein, das in voller Toilette ihren Geliebten erwartet. Die Virahotkanthitâ trauert um die Abwesenheit ihres Gatten. Die Khanditâ ist wegen der Untreue eines Liebhabers betrübt. Die Kalahantaritâ grämt sich wegen einer wirklichen oder eingebildeten Vernachlässigung. Die Vipralabdhâ ist die Verdriessliche, die über ein von ihrem Geliebten versäumtes Rendezvous grollt. Die Proshitabhartrikâ Eine, deren Mann oder Geliebter auswärts weilt. Die Abhisârikâ begiebt sich zu einem Stelldichein mit ihrem Geliebten, oder lässt ihn zu diesem Zwecke aufsuchen.

Die Zahl der Annehmlichkeiten, die eine Heldin schmücken müssen, setzt die indische Kunstlehre auf zwanzig fest. In erster Reihe stehen die drei Cardinal-Zierden: Sobhâ, Schönheit und Jugendblüthe; Mâdhûrjam sanftes Naturell; Dhairyam treue Anhänglichkeit. Was die Stimmung der Heldin betrifft, verräth sie entweder Bhâva: eine leichte natürliche Erregung; oder Hâva: eine stärkere Gemüthsbewegung, durch Wechsel der Gesichtsfarbe. Hêla z. B. bezeichnet einen entschiedenen Empfindungsausdruck; Vilâsa, deutet Verlangen an durch Blick, Laut, Bewegung. Vichitti ist Nachlässigkeit im Anzug, in Folge von innerer Bewegung; Vibhrama Unordnung in der Toilette, aus ängstlicher Verwirrung. Kilakinchitam drückt eine gemischte Empfindung aus, von Freude und Schmerz, Zärtlichkeit und Verdruss; Mottâyitam schweigsame Geberde wiedererwachter Neigung; Vikrita verschämtes Zurückhalten der Gefühle. Lolitam ist das Bewusstseyn triumphirender Reize, erwiederter Liebe, das sich durch glänzende Toilette und huldreiche Anmuth zu erkennen giebt.

Nächst dem Helden und der Heldin sind unter den dramatischen Figuren zu beachten der Pîtamerdha, der Freund und Vertraute der Hauptperson, der zuweilen den zweiten Helden einer Nebenhandlung im Stücke spielt. Zu den Hauptfiguren gehört auch der Gegner und Widerpart des Helden, der Prati-

nâyaka. Die eigenthümlichsten Figuren des indischen Drama's sind der Vita und der Vidûshaka. Der Vita stellt eine Art edler Günstlings-Parasiten von feiner Bildung vor. Er muss die schönen Künste, besonders Poesie, Musik und Gesang in vollendetem Grade besitzen. Zu der Hauptperson des Stückes steht er in einem mehr freundschaftlichen als dienstlichen Verhältniss, und seine Umgangsweise mit der vornehmen Person ist die vertrauliche eines sich bescheidenden und dienstgefälligen Höflings. Eine ähnliche Stellung zum Helden behauptet der Vidûshaka, der lustige Rath im Stücke. Er ist der diensteifrige Freund und Gefährte der Hauptperson, nicht ihr Diener. Manchmal erhebt sich der Vidûshaka zu einer Aufopfrungsfähigkeit für den Freund, die ihn verehrungswürdig und diesem ebenbürtig macht. Eine solche lustige Person ist z. B., in dem Schauspiel Mrichakatika, der Brahmane Maitrêya, Freund und Hausgenosse des Brahmanen und Helden des Stückes, Chârudatta. Die spanische Komödie besitzt in ihrem Gracioso feinern Schlages eine ähnliche Figur. Perin z. B. in Donna Diana, vereinigt gewissermaassen den Vita mit dem Vidûshaka in seiner Person. Einem Könige beigesellt, wie Madhawya dem Dushmanta in der Çakuntalâ, erscheint der Vidûshaka, als Hofnarr, in lächerlichem Lichte, nicht ohne die satyrische Absicht, dem Brahmanen, den der Vidûshaka stets vorstellt, dem königlichen Beschützer gegenüber, den Anstrich eines untergeordneten Lustigmachers zu geben, unbeschadet der königlichen Freundschaft. Zugleich soll er, ähnlich wie der spanische Gracioso, durch den Gegensatz seiner materiellen Neigungen die verstiegene Liebesschwärmerei des königlichen Freundes parodiren. Vielleicht auch sollte die aus dem Amte des Hauspriesters (Purôhita) hervorgegangene Brahmanenmacht, im Vidûshaka, an ihren Ursprung erinnert, und nebenbei in ihrer Weisheitsausschliesslichkeit und ihrem übergeistigen Brahma-Dünkel durch die spasshafte Albernheit ihrer Parodie gedemüthigt werden. Nur möchte man in der spasshaften Albernheit der Parodie mehr das Spasshafte als die Albernheit betont wünschen. In der Regel sind die Scherze und Facetien des muntern Hofkaplans ziemlich spasslos; insipidius quam facetius. Das komische Salz scheint dieser Poesie einmal versagt. Die Griechen opferten mit Salz, — für sie das Symbol göttlicher Weisheit, wie für die Juden des

ewigen Lebens. Die Inder opferten mit dem Milchsafte der Somapflanze und mit reiner zerlassener Butter. Kein Wunder, wenn die Opferer — bei den Indern ausschliesslich die Brahmanen, die Hauspriester, — den Geschmack ihrer Opferspenden annahmen, den sie dann auch als Vidûshakas beibehielten. Die Spässe des Vidûshaka schmecken nach Somamilch und reiner geschmolzener Butter. In Indra's Himmel ist die Göttertafel mit allerlei himmlischen Gerichten und Gewürzen reichlich besetzt. Das Amrita, die Ambrosia und der Nektar im indischen Olymp, steht dort auf der Tafel in grossen Henkelkrügen. Nur ein Tischgeräth fehlt: das Salzfass. Ein Gleiches gilt vom indischen Drama, dem Hofdrama nämlich, das Kâlidâsa vertritt, worin die scherzhaften Spitzen, wie Kama's Liebespfeile, mit Blumen umwunden sind, aber so dicht, dass die Spitzen der Pfeile unsichtbar bleiben, viel weniger treffen, und dass die Blumen anmuthiger Schalkheit ihren Balsam in Wunden träufeln, die gar nicht vorhanden, und wo die Haut nicht einmal geritzt ist. Anders verhält es sich mit dem bürgerlichen und politischen Schauspiel der Inder. Hier begegnet man zuweilen einer an das Humoristische streifenden Behandlung der Charaktere und des Dialogs, die in einem derselben, dem schon genannten Schauspiel Mrichakatika, eine fast Shakspearische Physiognomie gewinnt.

Wie dem Helden, ist der Heldin des Stückes eine Vertrauensperson beigegeben. Auch in dieser Formalität verräth das indische Drama eine Verwandtschaft mit der classischen Tragödie der Franzosen. Eine Vertraute höherer Art ist die Klosterfrau, in der Regel eine Buddhistin, und geniesst als solche die höchste Verehrung. In dem Schauspiel Mâlatî und Mâdhava werden wir eine Buss-Priesterin dieses Schlages als eine Frau von tiefer Gelehrsamkeit und heiligem Wandel dargestellt finden, Freundin und Lehrerin der hochgestelltesten Staatsmänner und Würdenträger, die ausserdem die Rolle der Vorsehung gleichsam in dem merkwürdigen Drama spielt, und die Geschicke der Liebenden zu glücklichem Ende und vollkommener Erfüllung ihrer Herzenswünsche hinausführt. Ein weibliches Hofgeleite der Herrscher, wenn sie öffentlich erscheinen, gehört zu den Eigenthümlichkeiten des indischen Drama's, worin sich dasselbe von dem Hofceremoniell der französischen Tragödie unterscheidet, die der Hofetikette

gemäss, den Frauenhof, als stetige Umgebung der Könige, in deren innerste Gemächer verweist.

Das von der indischen Kunstlehre aufgestellte System der dramatischen Leidenschaften gleicht ebenfalls mehr einem tabellarischen, nach Arten und Unterarten entworfnen Schema, als einer Begriffsbestimmung aus dem Wesen des Drama's. Der Muni Bharata war kein Aristoteles. Jener philosophische Einsiedlervogel Simurg war alles nur kein philosophischer Dramaturg, wie der Verfasser der Poetik oder der Hamburgischen Dramaturgie. Dem indischen Denken, das eine erstaunliche Anschauungstiefe auszeichnet, blieb die philosophische Kritik ein Buch mit sieben Siegeln. Von der Höhe seiner speculativen Contemplation erscheint dem indischen Geiste der begriffsbestimmende Verstand als eine untergeordnete und wohl gar als eine nichtige Qualität. Gleichwohl bilden die Sprossen dieser Bestimmungen die Himmelsleiter, auf welcher die gottbeschaulichen Ideen als Engel auf- und niedersteigen, und „sich die goldenen Eimer reichen." Die metaphysische „Erkenntniss"-Lehre der Brahmanen ist eine Leiter ohne Sprossen, und ihre Dramaturgie Sprossen ohne den Rahmen einer begrifflichen Feststellung und Wesensbestimmung.

Die indische Kunstlehre leitet die Gemüthsbewegungen als Leidenschaften, Râsas (πάθη), richtig aus einer Seelenstimmung ab, aus einer erregten Gemüthsverfassung, Bhâva (διάθεσις), ohne die Bedeutung dieser Seelenzustände für Drama und Zuschauer näher zu prüfen und zu entwickeln; geschweige dass sie den kathartischen Zweck der Erregungen ahne. Desto länger fällt die Liste der Bhâvas und Râsas und deren Eintheilungs-Scala aus, mit unzähligen Stufen und Unterstufen. Die Bhâvas sind entweder andauernd, Sthâyi, oder vorübergehend, incidental, Vyabhichâri. Erstere, die permanenten Seelenzustände, umfassen neun Arten. 1) Entsteht die Begierde aus dem Anblick eines Gegenstandes oder aus der Vergegenwärtigung desselben, heisst das Verlangen Rati. Die andauernde Gemüthsverfassung (Sthâyi) ist in diesem Falle die eines anhaltenden Verlangens nach einem bestimmten Gegenstande. Der Bhâva, Rati, entspricht als Râsa, als ihre Leidenschaftsform, der Liebesaffect, Çringâra.

2) Die zweite Art stetiger Gemüthsstimmung (assiette, disposition) ist die heitere Verfassung, Hâsa; und ihre Râsa die

Fröhlichkeit, die bis zum Lustgefühl gesteigerte Freude Hâsya.

3) Die traurige Stimmung, Soka, in Folge der Entfernung des geliebten Gegenstandes und die Râsa dieser Bhâva Soka, die zur Leidenschaft gesteigerte traurige Stimmung, ist die zärtliche Betrübniss, der Kummer, der Liebesgram, gefacht durch Unglücksfälle, Missgeschick; und dessen Ausdruckszeichen: Seufzer, Thränen, Geistesverwirrung, Erschöpfung, Schmerzensohnmacht u. s. w. Ihr sympathischer Reflex in dem Gemüthe des Zuschauers: Das Mitleid, Karunâ.

4) Die gekränkte Stimmung, ob schimpflicher Behandlung, Krodha. Ihre Râsa: der Zornausbruch, die Zornwuth, Raudra.

5) Die hochgemuthe Stimmung, Utsâha. Die Râsa der Bhâva Utsâha, ihr zur Leidenschaft gesteigertes Pathos: der Heroismus, Vîra.

6) Die aus Furcht vor einem Vorwurf, Unfall, Missgeschick, besorgte Stimmung, Bhâya: zur Râsa gesteigert: das Entsetzen, Bhayânaka. Als Reflex-Empfindung in der Seele des Zuschauers die sympathische Furcht.

7) Das Gefühl des Widerstrebens, der Abgeneigtheit, Jugupsâ. In seiner intensivsten Form: die Râsa Vibhatsa, Schauder, Abscheu.

8) Das Gefühl der Befremdung, Verwunderung, Vismaya; auf's höchste gestiegen: starrendes Erstaunen, Adbhuta.

9) Die neunte Art Bhâva Sthâyi, dauernden Seelenzustandes, worin alle Begegnisse und Geschicke als unwesentlich, transitorisch und daher als gleichgültige betrachtet werden, die philosophische Gemüthsruhe, Sânta, die grundsätzliche Affectlosigkeit, mag ihre Stelle im metaphysischen Lehrgedicht finden. Aus der Zaubersphäre des Drama's bleibt sie ausgeschlossen; des Drama's, wo alles Erregung und Erzitterung; wo die dramatische Handlung, die Action an und für sich, das Gemüth in beständiger Agitation erhält; wo die Ruhelosigkeit Kunstgesetz, und das ewige Wallen und Fluthen eines Empfindungsmeeres herrscht, das in rastlosen Strömungen und wühlendem Gewoge den Ocean überstürmt. Die sturmgepeitschte See hält ihre Siesta, erfreut sich ihrer Meeresstille; die „See von Plagen",

Hamlet's Sea of troubles, kennt keine Meeresstille, hat weder Rast noch Ruh. Oder die Meeresstille brütet über einem neuen nur verderbenvollern Sturm. Des Philoktetes Schlummer z. B. ist eine solche Sânta-Pause. Dem Bhâva Sânta entspricht denn auch im dramaturgischen Gesetzbuch des Bharata keine Râsa. Sânta ist die Bezeichnung für beide, für die Bhâva wie für die Râsa.

Das wären die permanent-pathetischen Gemüthszustände, die Sthâyi Bhâva. Nun kämen erst noch die unbeständigen, incidentalen Leidensstimmungen und Leidensausbrüche, die Vyabhichâri Bhâvas, mit ihren eigenthümlichen Kennzeichen und mimischen Ausdrucksmerkmalen, welche ihrerseits wieder in freiwillige, Anubhâvas und unfreiwillige, Sâtwika Bhâvas sich unterscheiden; die vorläufigen, präliminarischen Bedrängungen, die Vibhâvas, ungerechnet; solche nämlich, die jeder leidenschaftsfähigen Gemüthsstimmung (Bhâva) als ihre nächste Ursache vorhergehen und sie veranlassen. Es wäre z. B. der Seelenzustand Râti Bhâva, d. h. in der Stimmung, nach einem erwünschten Gegenstande zu verlangen; so wäre der Zweifel ihn zu erlangen, Vyabhichâri Bhâva, der schwankende Gemüthszustand. Sein Vibhâva irgend ein besonderer Anlass, eine dahin zielende Aeusserung etwa, die Jemand fallen liesse. Und die mimischen Ausdruckszeichen (Anubhâvas) dieser zweifelvollen Verfassung würden sich durch Unruhe, ängstliche Blicke, u. dgl. m. zu erkennen geben. Diese zweite Klasse, die Klasse der incidentalen Seelenzustände oder Vyabhichâri Bhâvas, umfasst nicht weniger als 33 Arten, deren jede ihren besondern Namen führt. Die genannte z. B. ist die dritte und steht als Sankâ verzeichnet. Wir lassen uns an dem einen Beispiel genügen, und verweisen diejenigen, die von der Râti Bhâva, von der Begierde nach allen drei und dreissig Vhyabhichâri Bhâvas, besessen sind, auf das betreffende Capitel bei Wilson.[1]) Rücksichtlich des Wortes Râsa bemerken wir noch, dass es ursprünglich Geschmack, Geschmacksempfindung bedeutet, und, als Leidenschaftsempfindung, mit besonderer Beziehung auf das sympathische Mitgefühl des Zuschauers gebraucht wird. Die sinnliche Geschmacksempfindung

1) A. a. O. I. p. 44–59.

ist auf die geistige bezogen; der Sinneseindruck, den Bitteres oder Süsses bewirkt, analog gedacht mit der Empfindung, die das Sympathische oder Antipathische, das Liebens- oder Hassenswerthe, in dem Gemüthe des Zuschauers, seinem seelischen Geschmacksorgane gleichsam, erregt. Nur ein Solcher, lehrt Bharata, verdient den Namen eines Zuschauers, der sich glücklich fühlt, wenn die vorgestellte Handlung glücklich verläuft; betrübt ist, wenn jene trauervoll erscheint, und zittert, wenn von dem Schauspiel Furcht und Schrecken ausgeht. Die Betonung der Sympathie des Zuschauers und ihrer beiden grundwesentlichen Erscheinungsformen, Furcht und Mitleid, versöhnt uns mit der von scholastischen Unterscheidungen und Eintheilungen strotzenden Poetik des indischen Muni. Es ist der einzige Punkt, wo sich dieselbe mit der Poetik des Aristoteles, Dank der metaphorischen Anwendung des Wortes Râsa, berührt. Das Vorherrschen der Liebes- oder Furcht-Empfindung in einem Drama bestimmt, nach Bharata's Lehrsätzen, die verschiedenen Style, Vrittis: den gefälligen, strengen und erhaben gewaltigen Styl. Der gefällige ist der Kaisikî-Styl, wo als Grundmotiv, Çringâra, Liebe, wirkt; der Sâtwatî-Styl, wenn das Leidenschafts-Motiv das Heroische ist, Vîra-Râsa; oder Raudra-Râsa, wo eine stürmische, Furcht und Schrecken erregende Leidenschaft waltet. Als dritte Stylart gilt der Arabhatti-Styl, wo das Grossartige, Wunderbare, Staunen Erregende, den Charakter des Schauspiels bildet. Mit Bezug auf den Dialog nimmt die Kunstlehre noch einen vierten, den genannten Stylarten gemeinsamen, den sprachlichen Styl an, Bhârathî, was blos eine angemessene, edle Sprechweise bedeutet.

Den Aphorismen des Bhârata gemäss soll sich der dramatische Dichter einer gehobenen, ausgearbeiteten, schmuckreichen Diction befleissigen. Bekanntlich wechselt im Dialog des indischen Drama's Prosa mit rhythmischen Stellen ab, je nach der Färbung und dem Gedanken- und Empfindungsgehalte des Vortrags. Bei gewöhnlichen Gesprächen bedient man sich der ungebundenen, für lebhaftere Schilderungen und schwungvolle Gefühlsergüsse der gebundeneren Rede. In letzterem Falle wird die vierzeilige Strophe von achtfüssigen Versen (Anuschtubh) angewendet, die bis auf Verse von beliebiger Sylbenzahl (27—199) sich verlängern können (Dandaka). Dergleichen kommen z. B.

bei Bhavabhûti vor, selten oder nie bei Kâlidâsa. Die ersten 35 Stanzen der Çakuntalâ bieten elf verschiedene Versmaasse dar. Dieselbe Zahl findet sich in einer von Colebrooke [1]) angeführten Scene aus Bhavabhûti's Drama Mâlatî und Mâdhava.

Eine andere Eigenthümlichkeit der Gesprächsführung im indischen Schauspiel ist der Gebrauch verschiedener Sprecharten für verschiedene Personen. Was nicht mit den verschiedenen Mundarten oder Dialekten in unsern europäischen Komödien sich vergleichen lässt, dergleichen z. B. die des Paduaners Ruzante waren, dessen Komödien (um 1530) buntscheckige, aus allerlei italienischen Dialekten zusammengefleckelte Harlekinsjacken darstellten. Das Prâkrit, das im indischen Drama die Frauen und die, mehr rücksichtlich ihrer dramatischen Bedeutung als ihrer gesellschaftlichen Stellung untergeordneten Charaktere, sprechen, zum Unterschiede von den Hauptpersonen, welche in Sanskrit den Dialog führen — das Prakrit ist kein eigentlicher Dialekt, sondern, nach W. Jones' Bemerkung, in seiner Vorrede zur Çakuntalâ, nur ein weicheres, zur Sanftheit italischer Schmelzlaute gemildertes Sanskrit. Lassen zufolge [2]) wären in den meisten indischen Schauspielen drei Prakrit-Sprachen, in einem der ältesten, dem Mrichakatika, der „Spielkutsche", gar vier in Gebrauch: die Çaurasenî-, die Avântî-, die Prâkjâ- und die Mâgadhî-Sprechart. So sollen, nach der Vorschrift, die Heldin und die vornehmsten Frauencharaktere Çaurasenî sprechen. Hofleute und prinzliche Personen sprechen Mâgâdhî; Diener und Händler Ardha-Mâgadhî. Der Vidûshaka (der Lustigmacher) spricht Prâchi, den östlichen Dialekt. Gauner reden Avantikâ, die Sprache von Ougein, und Intriganten die des Dekhan. Figuren aus den untersten Volksklassen bedienen sich ihrer gewöhnlichen Sprechweise. Uns scheinen diese verschiedenen Sprachformen im indischen Drama wieder nur die Kasten, als verschiedene Färbungen der Sprechweise, zu reflectiren: die Brahmanensprache (Sanskrit); die Palastsprache (Mâgadhî): die Hofsprache, die Sprache königlicher Personen, die Ksatrija-Sprache; die Hirten- und Händler-Sprache, eine Mischung von Ardha und Mâgadhî; und endlich die Çudra-Sprache, die gewöhnliche Volks-

1) Essay on Sanskrit and Prakrit Prosody, As. Res. Vol. X. Wilson, a. a. O. I. p. 67. — 2) II, 2. S. 506.

sprache; sämmtlich, im Gegensatz zur Brahmanensprache, dem Sanskrit, als Prâkrit bezeichnet; wozu noch eine eigene Mundart kommt, Çaurasenî, für die Frauen, die eine Kaste für sich bilden, insofern sie die Urheberin und Schöpferin der Kasten selbst, die Mâyâ, die Göttin der Täuschung, in corpore vertreten. Einer Analogie zu diesen verschiedenen Sprachformen, je nach der Würde und gesellschaftlichen Rangordnung der Personen, werden wir übrigens auch in dem deutschen Theater aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts begegnen. In Jacob Frischlin's Comoedia z. B. Von dem Hochgeborenen Fürsten und Graff Hansen von und zu Wirtemberg (1609) sprechen die vornehmern Personen eine edlere Sprache als die niedern.

Der scenische Apparat.

Unter dieser Ueberschrift belehrt uns Wilson, dass die indische Bühne, genau genommen, keinen solchen besitze oder doch nur ein einfaches System scenischer Einrichtungen aufweisen könne, da die Inder niemals ein eigentliches, selbstständiges Theatergebäude hatten. Aus verschiedenen Dramen erhelle blos, dass es in den Palästen der Könige einen besondern Saal (Sangita Sâlâ, Gesangssaal) gab, worin Tanz- und Gesangsspiele zur Aufführung kamen. Nirgends aber ist von einem ständigen Theater die Rede. Schauspielergesellschaften müssen schon frühzeitig in Indien aufgetreten seyn und sich eines gewissen Ansehens erfreut haben, denn in den Prologen sprechen die Schauspieler von den Dichtern als ihren persönlichen Freunden; ein Dichter aber, von einiger Bedeutung, wurde in der alten Zeit des Umgangs und der Freundschaft von Königen und Weisen gewürdigt. Niemals werden in Indien die Schauspieler mit Vagabunden, Dienstleuten und Hausgesinde in eine Klasse gesetzt, wie in China z. B. und in Europa, und noch weniger werden die Schauspieler in Indien von der Religion geächtet, wie in christlichen Landen.

In dem Sangita Retnâkara wird ein solcher für musikalische Aufführungen bestimmter Sing- und Tanzsaal, oder Halle (Sangita Sâlâ) beschrieben, dergleichen, allem Anscheine nach, auch zu Theatervorstellungen an grossen hiefür anberaumten Festzeiten,

benutzt wurde. Die Schilderung lautet: „das Zimmer, worin Tanzspiele vorgestellt werden, soll geräumig seyn und elegant. Den von einer Zeltdecke überdachten Saal sollen reichlich verzierte Pfeiler stützen und ringsum Blumengewinde schmücken. Der Herr des Hauses nimmt seinen Platz im Mittelraum auf einem erhöhten Thronsessel. Ihm zur Rechten sitzen die Personen von Rang; zur Linken die nächste Umgebung des Gebieters. Hinter beiden haben die höheren Staats- oder Hausbeamten ihre Sitze. Dichter, Sternkundige, Aerzte und Gelehrte nehmen in der Mitte des Saales ihre Plätze ein. Die weibliche, durch Schönheit und Gestalt auserlesene Begleitung versammelt sich um die Person des Gebieters mit Fächern und Schirmen, während Stabträger zur Aufrechthaltung der Ordnung und bewaffnete Wachtposten an ihren bestimmten Standorten Stellung nehmen. Wenn alle ihre Plätze eingenommen, tritt die Spielgesellschaft ein und trägt einige Gesänge vor, worauf die erste, hinter dem Vorhang verborgene Tänzerin herantritt, die Gesellschaft begrüsst, und, nachdem sie Blumen unter die Zuschauer ausgestreut, ihre Kunst entwickelt.“

Aus diesen Angaben geht hervor, dass die Spieler von den Zuschauern durch einen Bühnen-Vorhang geschieden waren. Die Bühne selbst hiess Ranga Bhûmi. „Hinter den Coulissen“ oder „drinnen“ wird durch Nepâthya ausgedrückt. Pravisatî bezeichnet den Eintritt der Spielperson; Nishkrâmatî ihren Abgang. Aus einzelnen Andeutungen lässt sich vermuthen, dass quer über die Bühne hin Vorhänge angebracht waren, welche den Bühnenraum in gesonderte Theile abschlossen, ähnlich jener Decoration auf unsern Theatern, wo zwei durch eine Scheidewand getrennte, gegen den Zuschauer offene Zimmer vorgestellt werden. Auf der indischen Bühne stellte der eine durch Vorhangwände abgesonderte Raum das Innere des Hauses vor, der andere den Flur vor demselben, oder ein Zimmer. Stühle, Sessel, Waffen, von Rindern gezogene Wagen und Karren werden ausdrücklich genannt. Die Kostüme wurden stets beobachtet. Verschiedene Anzeichen lassen keinen Zweifel darüber, dass die Spielperson in ihrem Charakteranzug auftrat. Weibliche Rollen, wie schon erwähnt, wurden von Frauenzimmern gegeben, doch mögen ältere Frauen, namentlich Priesterinnen, von Männern dargestellt worden seyn.

Anweisungen, die Aparte's betreffend, kommen häufig vor. Selbst die Ausdrucksfärbung findet sich für den Schauspieler anweisungsgemäss bemerkt, wie z. B. „nachdrücklich“, „lebhaft“ u. s. w. Reiter zu Pferde erschienen, unseres Wissens, niemals auf dem indischen Theater. Ein indischer Kottwitz wäre denn auch nie in die Lage gekommen, wie der Berliner Kottwitz, statt hinter der Scene, beim Auftreten und als er bereits auf der Bühne stand, zu rufen: „Helft mir vom Pferde!“ Aus dem Gesagten ersehen wir, dass der scenische Apparat der indischen Bühne nicht viel kunstreicher und verwickelter war, als der unserer Stegreiftheater im Mittelalter, und dass ihr selbst Shakspeare's Bühne in dieser, wie in mancher andern Hinsicht, näher steht, als die der Griechen.

Ueber den Einfluss, den letztere, die Griechen, auf die Cultur, auf Kunst und Wissenschaft der Inder ausgeübt, haben sich, wie in allen Gebieten menschlicher Forschungen, entgegengesetzte Ansichten geltend gemacht. Von Lassen's entschiedener Abweisung einer solchen Einwirkung des griechischen Geistes auf die Cultur der Inder war schon die Rede. Am bestimmtesten läugnet der grosse Indologe den Einfluss der Griechen auf die indische Kunst, die des Münzprägens etwa ausgenommen, welche die Inder von den griechisch-indischen Königen nach Alexander d. Gr. angenommen.[1]) Der Untersuchung des anderseitigen Einflusses, der Einwirkung indischer Anschauungen auf griechische Philosopheme, Mythengeschichte, Dichtkunst u. s. w. hat derselbe tiefgelehrte Forscher beträchtliche Abschnitte in seinem grossen Werke gewidmet.[2]) Bezüglich des Einflusses indischer Speculation auf die Philosopheme der Neuplatoniker, Gnostiker u. s. w. lautet das Schlussergebniss der Untersuchungen dieses gründlichsten deutschen Kenners und Beurtheilers indischer Cultur und Geschichte dahin: dass zwischen indischen religiösen und philosophischen Lehren und denen gewisser griechischer Systeme eine unverkennbare Uebereinstimmung herrsche; dass eine gegenseitige Mittheilung nicht in Abrede zu stellen; dass diese aber von den Indern ausgegangen.[3]) Des Pythagoras und Demokritos Besuch in Indien dahingestellt, so werde doch des griechischen Philosophen

1) Indische Alterth. II, 2. S. 343 ff. 285—350. — 2) Das. II, 2, 729 ff. u. III, 2, 357—440. — 3) Das. S. 439.

Pyrrhos, des Gründers der ält. skeptischen Schule, Anwesenheit daselbst zweifellos durch die Nachricht verbürgt, dass derselbe Alex. d. Gr. auf seinem Zuge nach Indien begleitete und sich dort mit den Gymnosophisten in Verbindung gesetzt habe.[1]) Andererseits befand sich in Alex. des Gr. Umgebung und Heerlager eine Brahmane, der Gymnosophist Kalanos, ein Anhänger der Yoga-Philosophie ohne Zweifel, der sich bekanntermaassen in Persien, vor dem ganzen makedonischen Heere, verbrannte, wie später der Buddhist Zarmanachegas, der die Gesandtschaft des indischen Königs Poros an Kaiser Augustus begleitete, den Scheiterhaufen in Athen freiwillig bestieg. Von einer spätern Gesandtschaft an den Kaiser Antoninus Pius, welche aus den Brahmanen Damadamis, Sandanes und andern indischen Botschaftern bestand, berichtet der Grieche Bardesanes, der mit den indischen Gesandten verkehrte. Die Hauptstelle aus den Nachrichten über Indien, die Bardesanes seinem Umgange mit den indischen Botschaftern verdankte, hat uns Porphyrios erhalten.[2]) Bardesanes' Mittheilungen bilden, wie Lassen bemerkt, „einen höchst erfreulichen Gegensatz" zu den wenig befriedigenden (und verdächtigen) Nachrichten über Indien, welche Philostratos d. ä. nach Damis' Aufzeichnungen in seinen bekannten Leben des Pythagoräers Apollonius von Tyana, eines Zeitgenossen des Bardesanes, aufbewahrt.

Den Einfluss indischer Lehren auf die Gnosis,[3]) auf die neuplatonische Philosophie des Plotinos, Porphyrios, die Dogmen der Manichäer bespricht Lassen ausführlich, und weist die Uebereinstimmung an den beiderseitigen Philosophemen nach. In Alexandrien, wohin während der Blüthezeit des römisch-indischen Handels viele Indier kamen, konnten die Gründer der gnostischen Systeme mit den Lehren der Inder sich vertraut machen.[4]) Schon der im 3. Jahrh. vor Chr. lebende Peripatetiker Hermippos wurde als ein gründlicher Kenner der alt-iranischen Sprachen und der Zoroastrischen Philosophie gerühmt.[5]) Ist das Sanskrit nicht auch

1) Diog. Laert. IX, 11 u. II, p. 389 u. Hübner, Alexandr. Polyhistor. Fragm. und C. Müller's Fragm. Hist. graec. III. p. 243. — 2) De abstin. ab esu animal. II, 17. 18 ed. Rhoer. p. 355 ff. — 3) Vgl. Chr. Baur, die christl. Gnos. etc. S. 87 ff. — 4) M. Matter, Hist. de l'école d'Alexandrie II. p. 368 ff. — 5) Plin. H. N. XXX, 2.

eine altiranische Sprache, und ist die Zoroastrische Lehre und Religion nicht von Vedischen Anschauungen durchzogen? Kein Zweifel, dass Hermippos, der die zwanzig hunderttausend Verse des Zoroaster, wie Plinius sagt, übersetzte, in seiner verlornen Schrift über die Secte der Magier, auch die Philosophie und Religion der Inder in den Kreis seiner Betrachtung zog. In jüngerer wie in älterer Zeit, bemerkt ein deutscher Gelehrter,[1]) ist der Zusammenhang indischer Schulen des Buddhismus und Brahmanismus mit den Magierschulen unzertrennlich. In demselben Aufsatz hebt dieser Schriftsteller die Verwandtschaft der Sankhya-Philosophie mit der Lehre des Anaxagoras hervor, und der jonischen Naturphilosopheme mit den Kosmogonien der Brahmanen. Besonders bemerkenswerth scheint uns, was dieser Gelehrte in Bezug auf das Vedische Agni, den Geist des Feuers, äussert: Ueber alle Geister reicht (im Sinne der Veden) Agni auf Erden, weil es das reinigende Opfer ist, durch welches die Dämonen auf Erden, im Luftmeer und im Himmel ausgetrieben werden. Dieses Opfergefühl hängt mit dem Lichtgefühl physisch-geistig, mit dem Bussgefühl menschlich-reuig, mit dem Reinigkeitsgefühl physisch-moralisch auf das innigste zusammen. Dieses Vedische Pramati, das denkende, zeitmessende Feuerlicht am Altar, wie der griechische Feuergeist Prometheus[2]) ist das Civilisationsprincip bei den ältesten Hirten und ältesten Ackerbauern. Aus diesem Civilisationsprincip ist später Brahmâ, als Kraft des schaffenden und denkenden Lichtworts und Gebets, hervorgegangen. Danach stände auch Aeschylos' Prometheus-Trilogie im vollkommenen Einklang mit den Veden.

Die kritisch bewährtere Ansicht wird immer diejenige bleiben, welche die Aehnlichkeit, Verwandtschaft, Uebereinstimmung westlicher Kunst- und Geistesformen mit den indischen, wenn diese Uebereinstimmung nicht als eine in der Natur der mensch-

1) v. Eckstein, Ueber die Grundlage der indischen Philos. und deren Zusammenhang mit den Philosophemen der westlichen Völker in A. Weber's Ind. Studien, Zeitschr. f. d. Kunde des ind. Alterth. Berl. 1850. 2. Heft. S. 369—388. — 2) An Prometheus klingt auch sprachlich Pramati an.

lichen Anschauungsweise überhaupt begründete anzunehmen ist, dieselbe entweder auf die Gemeinsamkeit der Ursprungswurzel und Abstammung, oder auf die Priorität der indischen Cultur zurückführt; nicht aber umgekehrt. Es musste daher jene durch Creuzer's Symbolik namentlich wieder aufgefrischte und in Gang gebrachte Mythe eines Dionysos-Feldzuges nach Indien zurückgewiesen und beseitigt werden. Nunmehr gehört es zu den unumstösslichen Ergebnissen der Forschung auf diesem Gebiete, dass der Erfinder des indischen Dionysos Megasthenes ist, welcher bei Sebyrtios, dem Satrapen der persischen Landschaft Arachosia, während der Regierung des Seleukos Nikator (302 vor Chr.) lebte, der den Megasthenes an den indischen König Chandragupta als Gesandten schickte. Megasthenes, von dem noch sehr werthvolle Fragmente[1]) vorhanden, und dessen Angaben über Indien im Wesentlichen wahrheitsgetreu befunden worden, kann, wie Lassen sich ausdrückt,[2]) als der eigentliche Einführer des Dionysos und Herakles in die indische Geschichte betrachtet werden. Durch Dionysos, berichtet er,[3]) wurde die Mehrzahl der Bewohner Indiens von dem herumschweifenden Leben zum Ackerbau geführt; womit Dionysos zum Begründer der indischen Cultur erklärt wird. Acht Jahrhunderte nach Megasthenes greift Nonnos aus Panopolis in Aegypten (gegen Ende des 5. Jahrh. nach Chr.) die Fabel eines Bakchoszuges nach Indien wieder auf und dichtet das allegorisch-mythische Epos Dionysiaka in 48 Gesängen, eine Nachahmung eines ältern Gedichtes Bassariaka in 4 Büchern, von einem Dionysios, der im 3. Jahrh. nach Chr. lebte. Wie Nonnos' Dionysiaka, besang auch das kleinere Epos Bassariaka, wovon noch Stellen sich bei Stephanos Byzant. finden, die Siege des Dionysos über die einzelnen indischen Völker. Der poetische Werth des weitschweifigen, durch Formvollendung des Versbaues sich auszeichnenden Gedichtes von Nonnos ist äusserst gering. Es besteht aus einem episodischen Gewebe von abenteuerlichen, auf keinerlei indischer Sagenüberlieferung beruhenden Erfindungen, und endet mit einer Wasserschlacht, die Bakchos dem indischen

1) Megasthenis Indica. Fragm. colleg. commentation. et indices addidit etc. A. Schwanbeck. Bonn. 1840. — 2) II, 2, 731. — 3) Fragm. 20. p. 404a.b. und Fragm. 23. p. 418a.

König Deriades, Sohne des Flussgottes Hydaspes, auf diesem Flusse, also auf dem Rücken von Deriades' Vater, liefert und gewinnt. König Deriades fällt in seinen Vater, in's Wasser, hinein, und Dionysos kehrt siegreich nach Kleinasien zurück. Nachträglich lässt der Grammatiker-Versschmied Tzetzes (12. Jahrh. n. Chr.) dem Dionysos von den dankbaren Indiern Denksäulen setzen,[1]) die ihn, den Tzetzes und seine Abgeschmacktheit, verewigen.

So dürfen wir denn mit dem griechischen Dionysos[2]), den die symbolischen Bocksfüssler, im neugeprägten indischen Gott Dewanisi, mit ihren Klapperblechen jauchzend umsprangen, auch jedwelche Beziehung des griechischen Theatergottes zu dem indischen Theater, auch jedwelche bestimmende Einwirkung des griechischen Kunstdrama's auf das indische, als beseitigt erachten. Wir dürfen getrost die Verlegung Nysa's, der Geburtstadt des Dionysos und des Ursitzes seines Cultes, aus Thracien oder Kleinasien nach dem östlichen Hindukoh, den Begleitern Alexander's d. Gr. in Rechnung stellen.[3]) Wir dürfen die Verwechslung des indischen Gottesberges Meru mit Jupiters Schenkel (μηρός), worin bekanntlich der Kronide das zu früh geborne Bakchoskind, in Ermangelung eines Mutterschooses, reif werden liess, den westöstlichen Münchhausiaden des indo-hellenischen Alterthums, zusammen mit jener heiligen Höhle, überantworten, welche Alexander's d. Gr. Begleiter in Paropamisos (Hindukoh) entdeckten, und in welcher sie auch sofort die Felskluft erkannten, worin Prometheus gefesselt und woraus er von Herakles befreit worden.[4]) Jene Abstammung von Dionysos, welche dieselben Begleiter des grossen Makedoniers einer indischen Völkerschaft, den Xudraka's, andichteten, weil deren Könige festliche Aufzüge mit Pauken und Zimbeln, in

1) Chil. VIII, 261. v. 212 ff. — 2) Dio-nysos: „König von Nyssa" Etym. magn. p. 251: Νύσσῃ δεῦνον (Dewa) δὲ τὸν βασιλέα (Διόνυσον) λέγουσιν οἱ Ἰνδοί. „Nisa" sansk. „Nacht". Nysius: „der Nächtliche" = Nyktelios. Philostr. Vit. Apoll. II, 2. Nyssa giebt schon Homer als Erziehungsort des Dionysos an. Il. VI, 133. Nysa in Aethiopien oberhalb Aegypten: Herod. II, 146, 3, 97. — 3) Langlais bricht noch Lanzen für den Dewanisi: Rech. Asiat. I. p. 278. v. Bohlen streckt ihn aber in den Sand mit der Behauptung, dass die indischen Schriften keinen Dewanisi kennen: I. S. 142. S. 21. — 4) Strab. XVI, 8. p. 689.

buntfarbiger Tracht veranstalteten,[1]) wir dürfen besagte Abstammung kecklich für eine Ausgeburt makedonischer, von ihrem heimathlichen Weingott, dem thrakischen Bakchos, erhitzter Köpfe halten, wobei wir zugleich jener Abkunft die ihr gebührende Ehre geben, indem sie, nach unserer Auslegung, wirklich von Gott Bakchos herzuleiten wäre. Der ganze Bakchos-Dienst und Dionysos-Feldzug in Indien wird sich daher schon gefallen lassen, auf den Eroberungszug des grossen Halbgriechen, Alexandros, beschränkt zu bleiben, der als thrako-indischer Wein- und blutberauschter Dionysos ganz Indien durchzog auf einem, dem Wagen jenes scheusslichen Hindu-Götzen, des Jagannâth, ähnlichen Triumphwagen, und, gleich diesem, auf sechzehn eisengezähnten Rädern daherfahrend, nur fürchterlicher: über Länder, Provinzen, Städte, über ganze Reiche dahinbrausend und zahllose Völkerschaften unter seinen Eisenrädern zermalmend. Und der Triumphwagen des grossen Alexandros-Jagannâth, wie der Riesenkarren am Wagenfeste, an den Orgien jenes grössten indischen Idol-Scheusal, umtost und umjauchzt von einem Heere rasender, nicht blos von Traubenblut trunkener Bakchanten, welche mit den weitschallenden Becken und den tief tönenden Mridanga's den Gesang fanatischer Priester übertäuben, die Lob- und Preislieder zum Ruhme des Götzen jubeln; Loblieder, so durch die Jahrhunderte aller Folgezeiten wiederhallen und ihr lautestes Echo in den Klüften und Höhlen der Diadochen-Geschichten deutscher Professoren finden. Bezeichnend und bedeutungsvoll hat sich denn auch von allen historischen Erinnerungen und Denkmalspuren aus jener Diadochenzeit der griechisch-indischen Herrschaft in Baktrien, Parthien, im westlichen Indien, — hat, nächst den aufgefundenen, mit Dionysischen Bildern beprägten Goldmünzen,[2]) sich eine silberne Patera erhalten, auf welcher ein Festzug des Dionysos dargestellt ist. Diese Patera, oder Trinkschale, wurde noch von dem Besitzer, einem der Fürsten von Badakschan (in Baktrien, Bucharei), als ein, von Alexander's Zeit an, in seiner Familie

1) Strab. a. a. O. Arrian. Indic. V, 10 ff. — 2) James Prinsep, on the coins and relics discovered by the Chevalier Ventura etc. 1844. K. O. Müller, Ueber indogriechische Münzen. Gött. Gel. Anz. 1838. No. 21 ff. Vgl. Lassen II, 2. S. 285 ff.

fortgeerbtes Kleinod betrachtet. [1]) Vielleicht dieselbe Patera, aus welcher der grosse Alexandros-Dionysos auf seinem Triumphwagen, bei seinem Jagannâthzuge durch Asien, die Gesundheit aller zertretenen Fürsten und Länder Asiens in Einem Zuge trank.

Wenn daher Plutarch erzählt, [2]) dass die Kinder der Perser, Susianer und Gedrosier die Tragödien des Euripides und Sophokles gesungen hätten; wenn Plutarch ferner berichtet, dass Alexander sich den Aeschylos, Sophokles und den Euripides nach Indien nachschicken liess; [3]) so möchten wir, auf Grund dieser Notiz des trefflichen Helden-Biographen und Parallelenziehers, — wir möchten Anstand nehmen, selbst auf Grund von Plutarch's zwei Notizen, mit einem der jüngsten, doch nicht geringsten Indologen [4]) die Frage aufzuwerfen: „ob nicht überhaupt die Entstehung des indischen Drama's selbst, als solches, d. i. in der abgeschlossenen Form eines Kunstwerkes, durch griechischen Einfluss zu erklären sey?" Noch weniger möchten wir die Frage mit dem jungen Gelehrten und Lehrer des Sanskrit auf unserer Hochschule bejahen. Die Gründe, die uns davon abhalten, wachsen auf allen Büschen und Zäunen unserer Vorbetrachtung zu dem Drama der Inder, woraus sich für uns als einzig annehmbares Resultat ergiebt: dass der ursprünglichste Nationalgeist, den die Geschichte kennt, dass ein urwüchsiger Schöpfergeist, der in allen Stücken und nach allen Richtungen hin Selbsteigenstes aus sich herausgeboren; der gegen alle andern Völker und ihre Hervorbringungen sich mit religiöser, klösterlicher Scheu, in speculativer Ascetik, abschloss; der alle andern Völker als Mletscha's, als Barbaren, in unnahbarer Alleinheiligkeit, ächtete und sie mit ihren Culturen, Gesittungen und sämmtlichen Bildungsvorzügen in die Klasse der Verworfenen, der Parias und Chândâla's, verwies — dass ein solcher, gleich seinem Banianenbaum, in sich selbst wurzelnder und wuchernder Stammesgeist von den Yavana's, den Griechen, keinerlei Kunstform, am wenigsten eine solche entlehnen könnte, die auf's innigste mit altheiligen Gebräuchen, urväterlichen Opferhandlungen und festfeierlichen Ueberlieferungen und Einrichtungen verwachsen

1) Lassen, das. S. 341 ff. — 2) De fortitud. Alex. p. 328 D. — 3) Vit. Alex. c. 8. — 4) A. Weber, Vorrede zu seiner Uebersetzung von Mâlavikâ und Agnimitra. Berl. 1856. S. XXXVI.

und verwebt ist. Als dergleichen müssen z. B. die oben erwähnten Opferspiele der alten Könige gelten, in denen wir alle Elemente des Kunstdrama's enthalten fanden, und deren fruchtbare, lebenskräftige Keime wohl nicht erst einer äusserlichen, fremdartigen Anregung, wohl nicht erst eines von Sosianischen und Gedrosischen Barbarenkindern gesungenen Euripides bedurften, um ein halbes, wo nicht gar ein ganzes Jahrtausend nach jenem Kindergesang, sich zu einer Çakuntalâ, einem Mrichakatika oder einem Mâlatî und Mâdhava, zu erschliessen. Freilich will der eben genannte jüngere ausgezeichnete Indianist [1]) auch diese „Vorstellung, die man bisher stets festgehalten", auf den Kopf stellen: „dass das indische Drama, nach Art unseres modernen Drama im Mittelalter, aus religiösen Festlichkeiten und Aufzügen (sogenannten Mysterien) entstanden sey, resp. auch der Tanz ursprünglich religiösen Zwecken gedient habe." Die Umstülpung jener von den Kirchenvätern indischer Forschungen, einem Lassen, Wilson u. s. w. festgehaltenen Vorstellung erfolgt aus Gründen, die noch wohlfeiler sind als Brombeeren. „Für letzteres" — dass nämlich der Tanz ursprünglich religiösen Zwecken gedient — „habe ich in den mir bekannten Çrauta- oder Grihya-sûtra noch keinen einzigen Fall gefunden." Oder sind Widersprüche gegen kritisch schon deshalb berechtigte Voraussetzungen, weil diese durch die Analogie mit den Ursprüngen des Drama's aller Zeiten und Völker unterstützt werden, sind solche, auf Grund alles dessen, was man selbst noch nicht da und dort gefunden, erhobene Widersprüche — sind derlei negative Fünde, dem Positiven, sey's auch nur Wahrscheinlichen, gegenüber, nicht, nach kritischer Abschätzung, noch unter die Brombeeren zu setzen? Vollends gar, wenn der Widerspruch selbst seine Gründe in Parenthesen auf die Spottwohlfeilheit durch das Geständniss herabsetzt, dass auch die Fundorte seiner negativen Fünde für ihn nahezu eine terra incognita geblieben („letztere" — nämlich Çrauta — oder Grihya-sûtra — „kenne ich allerdings nur sehr oberflächlich"). Suchet, und ihr werdet finden; und etwas Preiswürdigeres, als Brombeeren, finden, und euch nicht vor-

1) Dr. Albr. Weber, Akad. Vorlesungen über indische Literaturgeschichte. Berlin 1852. S. 185 f.

schnell auf's Umstülpen befugter Vorstellungen legen; so lange befugt, bis ein positiver Gegenbeweis in Çrauta- oder Grihya-sûtra, oder anderwärts gefunden. Suchet und ihr werdet vielleicht euren Widerspruch wieder umstülpen: „uns scheint es sonach vielmehr gerade umgekehrt, als ob nämlich die Verwendung des Tanzes, resp. des Drama's zu religiösen Feierlichkeiten erst ein Werk der spätern Zeit sey." Bis dahin, bis die Çrauta- oder Grihya-sûtra, minder „allerdings nur sehr oberflächlich" durchsucht worden, mag es auch uns vergönnt bleiben, an der Vorstellung tieferer Kenner und Forscher festzuhalten, und den Ursprung des indischen Drama's, nach Analogie der Entwickelung desselben bei andern Literatur-Völkern, von dem religiösen Tanzgesang abzuleiten; mag es uns vergönnt bleiben, diese Ableitung, in Kraft einer historisch geforderten, genetischen Entwicklungsfolge, für die kritisch philosophischere, gegenüber einem blossen „umgekehrt", zu halten; mag es uns endlich vergönnt bleiben, solcherlei „umgekehrt" aus dem herkömmlichen Bestreben jüngerer und jüngster Nachlese-Halter in Lehre und Wissenschaft abzuleiten; aus dem Bestreben: den Strumpf verkehrt zu tragen, auf der unrechten Seite blos darum zu tragen, weil ihn die Vorgänger auf der rechten tragen; den Ochsen hinter den Pflug zu spannen und sich auf das Schulpferd, wie der Clown im Circus, mit einem studirt spasshaften Sprung „umgekehrt" zu schwingen, das Gesicht gegen die Kruppe nämlich gewendet, und sich dann, zu allgemeiner Belustigung, über das Pferd zu wundern, dass dieses den Kopf verloren.

Lasst uns nun einigen indischen Dramen selbst in die glänzend feuchten, träumerischen Augen blicken, und prüfen, ob sie aussehen, als wären sie einem von Gedrosischen, Susianischen und was noch alles für Kindern gesungenen Sophokles oder Euripides aus den Augen geschnitten.

Mrichchakati oder die Thonkutsche.

Der Titel des Stückes ist zusammengesetzt aus Mrit, Erde, Thon, und Sakatî, ein kleiner Wagen, und bedeutet ein Kinderwägelchen, eine Spielkutsche von Thon oder Porcellan. Ein solches Spielzeug aus Gold wird von der Courtisane Vasantasênâ,

gegen eines von Thon, dem Söhnchen des tugendreichen Brahmanen Chârudatta, den sie liebt, zum Geschenk gemacht.

Der Prolog nennt den König Çudraka als Verfasser, welcher nach Einigen ein Jahrhundert vor dem ruhmreichen Beschützer der Künste, König Sakâdhipati-Vikramaditya (57 v. Chr.); Anderen zufolge im zweiten Jahrhundert nach Chr., spätestens, wie Lassen angiebt,[1]) in der ersten Hälfte des 2. Jahrh. n. Chr. lebte. König Çudraka soll ein Alter von hundert Jahren erreicht und sich selbst verbrannt haben. Als Fürst und Dichter gehört Çudraka zu den grössten Erscheinungen der indischen Geschichte. Von allen Herrschern des Reiches Bidiçâ (in Dekhan mit der Hauptstadt Ujayin) hat sich König Çudraka's Andenken allein erhalten. Seine Geschichtsthaten mögen verschollen seyn, oder, gleich denen so vieler indischen Könige, sich mit den Thaten anderer Herrscher unscheidbar vermischt haben: sein Drama, die Spielkutsche, verewigt seinen Namen für alle Zeiten. Das Kinderwäglein von Thon ist König Çudraka's monumentum aere perennius, sein Erz überdauernd Denkmal; der gebrechliche Kindertand seine unvergängliche Grossthat. Throne, Königreiche werden wie irdenes Geschirr in Scherben gehen, wenn König Çudraka's kleiner Thonkarren noch felsenfest dasteht; fester noch, als jener Rocher de bronce, den ein bronzener König, als Symbol seiner Herrschermacht, zu stabiliren sich verwog.

Ob unser Drama ein Jahrhundert vor oder zwei Jahrhunderte nach Chr. entstanden, immerhin bleibt es das älteste aller vorhandenen indischen Schauspiele. Nach Wilson trägt das Drama auch innere Merkmale seiner Frühzeit und seines Alter-Vorrangs. Eine Hauptfigur im Stücke, Prinz Samsthânaka, der mit allerlei verkehrten Citaten aus den beiden grossen Epen um sich wirft, nennt allein die Haupthelden der Puranischen Legenden nicht. Wilson findet diesen Umstand auffallend genug, um daraus zu folgern, dass, zur Zeit unseres Drama's, die Purânas noch nicht existirten. Die im Prolog zur Verherrlichung von König Çûdraka besonders hervorgehobene Selbstverbrennung deutet ebenfalls auf einen Zeitpunkt, wo das Gesetz gegen den Selbstmord noch nicht erschienen war, zu dessen Uebertretung und Missachtung ein so

1) II, 2. S. 945.

weiser und frommer Fürst, wie Çudraka, gewiss nicht mit seinem eigenhändig angezündeten Scheiterhaufen vorangeleuchtet hätte. Der unverwerflichste Beweis aber vom hohen Alter unseres Schauspiels, meint Wilson, liege in der Genauigkeit, womit Buddhabräuche darin beobachtet würden; liege in der blühenden Verfassung, in welcher, den Andeutungen des Stückes gemäss, sich die Buddhistische Secte noch damals befand, wofür unter anderen der Umstand spreche, dass der darin vorkommende Buddha-Mönch, Samvâhaka, als Vorgesetzter aller im Reiche vorhandenen Vihârs oder Buddha-Stifte, bezeichnet wird. Das Drama Mrichchakati ist bis jetzt das einzige, worin Buddhisten unverhüllt und nicht wie gewöhnlich, vermischt und verwechselt mit der spätern Jaina-Secte, auftreten, und mit ehrerbietiger Auszeichnung eingeführt werden. Auch weiss man von christlichen Schriftstellern aus dem 2. Jahrh., dass zu ihrer Zeit die Buddha-Verehrung in Indien vorherrschend war. Da nun unser Drama in diese Blüthe des Buddha-Ordens falle, so folge daraus, im Einklange mit den andern Umständen, die für eine solche Epoche sprechen, dass man demselben füglich keinen spätern Zeitpunkt anweisen könne.

Noch mehr aber als die würdevolle Haltung des Buddhistischen Bettelmönches in dem Stücke, bezeugt, unseres Erachtens, der reine, noch unverfälschte, weihevolle Buddha-Geist, der das Drama durchdringt, den Zeitcharakter. Von diesem Geiste, dieser Buddha-Stimmung, sind alle edlern Figuren des Drama's gleichsam umflossen; der Held desselben, der Brahmane Chârudatta, ganz und gar davon erfüllt. Das Buddha-Wesen quillt eben so lauter in seiner liebreichen Milde, seiner Menschenfreundlichkeit, seiner Aufopferungsseligkeit, seinem sittlich heiligen Wandel, als es aus seiner werkthätigen Lebensauffassung, barmherzigen Theilnahme, Duldung und weisheitsvollen Demuth hervorleuchtet. Das Buddha-Gemüth offenbart sich aber auch in seiner zarten Empfänglichkeit für alles innig Holde, für die Entzückungen himmlischer Seelenlust; für die Nirvhâna-Seligkeit: die ganze wesenlose Weltlichkeit mit allen ihren Unterschieden, Verkennungen, Leiden und Bitternissen auszulöschen in einem Meer von Liebesgnade, von Seelenruhe und innerem Gottesfrieden. In der gesammten dramatischen Poesie wüssten wir nur einen Charakter, der sich mit dem Bramahnen Châradutta vergleichen liesse: Lessing's

Nathan. Wie denn auch des Brahmanen Freund und Gefährte, der Vidushâka oder Gracioso des Stückes, der Brahmane Maitrêya, wunderbarer Weise eine Charakterähnlichkeit mit Lessing's Al-Hafi darbietet, der an den Ganges eilt, „wo er leicht und barfuss den heissen Sand mit seinen Lehrern trete." Im Verlaufe unseres Drama's und in den geistesverwandten Dramen des Bhavabhûti wird uns noch eine andere Familienähnlichkeit überraschen und in Erstaunen setzen: Eine so tiefe Verwandtschaft dieser Dramen mit denen Shakspeare's in Composition, in Charakteristik, in dem Cultus des Hochmenschlichen und der weisheitsvollen Vernunft des Herzens und himmlischer Liebesfülle; eine so grundinnerliche Wesens- und Formenverwandtschaft, dass man glauben sollte: eine ähnliche Ursprungs-Erinnerung habe bei den Schöpfungen des grössten dramatischen Dichters mitgewirkt, wie, nach Plato, das göttliche Wissen und Schauen der menschlichen Seele als ein Erinnerungs-Denken der Urbilder zu gelten habe, die sie in ihrem vorkörperlichen Zustande unmittelbar in Gott geschaut; dass man glauben sollte: diese Erinnerung an den arischen Ursprung wäre in der Seele des grössten Poeten des germanischen Völkerstammes beim Dichten seiner Dramen, gleich einer mächtigen Wunderblume, gleich jener Lotos-Weltblume aufgegangen, und hätte in seine Schöpfungen den heimathlichen zaubervollen Seelenduft und Wohlgeruch ergossen. Aus der neuen Welt in unseren Erdtheil verpflanzte Gewächse öffnen zur Nachtzeit ihre Blüthen, weil sie um dieselbe Tagesstunde in ihrem Vaterlande blühen. Warum sollte man nicht denken dürfen, dass auch nach Jahrtausenden, unter den entlegensten Himmelsstrichen Blüthen der Poesie im Geiste sich erschliessen, die den Balsam ihres geschichtlichen Ursprungs, ihrer Stammeswurzel, athmen? Nächst Shakspeare's Dramen kennen wir keines, das diese Verwandtschaft mit dem Geiste des indischen Drama's, das diese innige Seligkeit heiligmenschlicher Rührungen so unverkennbar offenbarte, wie Lessing's Nathan, der uns denn auch, hinsichtlich der Grundstimmung und innersten Tendenz, der Seelenweihe und Harmonie, des welttiefen Ausblicks in die Entwickelungen der Menschheit und Erschauung ihrer letzten Ziele, wie in Absicht auf dramatische Gestaltung und Charakteristik, von allen deutschen Dramen dem Geiste Shakspeare'scher Com-

position am nächsten zu kommen scheint. Aehnlich verhält es sich mit dem Drama Mrichakatika.[1]) Unter allen uns bekannten indischen Dramen trägt dies die Shakespeare-Signatur am sichtbarsten ausgeprägt. Das älteste der vorhandenen indischen Schauspiele ist für uns zugleich das bei weitem merkwürdigste, durch dramatisches Genie und poetisch-tiefe Charakterzeichnung bedeutsamste der indischen Bühne.

Das Präludium beginnt mit einem Vorgebete, worin die Zuhörer dem Gotte Çiva empfohlen werden, der dritten Gottesperson der indischen Dreifaltigkeit; der Personification ascetischer Meditation und heiliger Erkenntniss, die der dritten Wesenspersönlichkeit unserer Dreinigkeit, dem heiligen Geist entspricht. Hierauf tritt der Schauspieldirector vor, nennt den Titel des zu spielenden Drama's; den Verfasser, den er als König Çudra bezeichnet, und als wohlbewandert rühmt in den Rig- und Sama-Vêda's, in den mathematischen Wissenschaften, in den schönen Künsten und in der königlichen Kunst, Elephanten zu lenken. Meldet dann des König-Dichters Lebensende, das der hundertjährige Fürst durch Selbstverbrennung herbeigeführt. Nun geht der Director zum Inhalt des Stückes über, sich auf die Mittheilung beschränkend: dass in Avanti (Stadt Ougein im westlichen Theil von Indien) ein junger Brahmane von ausgezeichnetem Range in grösster Dürftigkeit lebte, Namens Chârudatta, in den sich die Courtisane, Vasantasênâ, verliebte, von der Trefflichkeit seines Charakters und seiner Seelenschönheit hingerissen. Ihre gegenseitige Liebe bilde den Gegenstand des Drama's, das die Verworfenheit eines Bösewichts, die Niedertracht der Gerichte und Rechtsfälschung, die Wirksamkeit der Tugend, und den Sieg treuer Liebe schildert. Hiernach wendet sich unser Bühnenwirth zu der Veranlassung des Festspiels und Anordnung desselben; ruft ein Mitglied seiner Truppe zu dem Zwecke, mit geschäftig launigen Entbietungsformeln, herbei, deren humoristische Färbung schon hier den Grundton des Stückes angiebt, das, aus tiefen Rührungen und abenteuerlich seltsamen Vorfällen gemischt, und von den wunderlichsten Typen aller Gesellschaftsklassen in lebenswahren, geistreich scherzhaften Gestaltungen auf's mannigfachste durchkreuzt und belebt, jene eigenthümliche Mischgattung von

1) So schreibt Lassen den Titel; Wilson: Mrichchakati.

phantastisch-lebenswirklichen Schauspielen darstellt, die, den Alten unbekannt, das sogenannte romantische Drama bilden, das aber richtiger das indogermanische zu nennen wäre. Dasjenige ernst-scherzhafte Drama nämlich, welches die von der Geschichte erstrebte Befreiung von jederlei egoistisch ausschliesslicher Menschen-Sonderung, und die am Ziele der Zeiten, im Zwecke einer harmonischen Gemeinsamkeit aller Menschenwesen, zu bewirkende Fusion und Auslöschung des Klassen- und Stände-Zwiespalts, in der Mischung der Schauspielarten, und der sie vertretenden Volksschattirungen vorandeutet und symbolisirt. Dieses im indischen bürgerlichen Drama, vor allen in unserer „Spielkutsche", wirksame Ferment ist für uns der Buddhistische Sauerteig. Im germanischen Drama werden wir den Volksgeist als Humor walten sehen, die eigentliche Volks-Hefe, die den mittelalterlichen Kunstteig durchsäuerte, die romantische Kunst, das romantische Schauspiel schuf, das aus der geistlich-ritterlichen Sagenpoesie allein sich nimmermehr hätte herausbilden können. Das vielmehr überall, wo es als solches geistlich-ritterliche und höfische zur Herrschaft gelangte, wie in der romanischen, namentlich französischen Dramatik, verkümmerte und als Etiketten-Tragödie und, ähnlich wie in der plastischen Kunst, als Rococo, als afterclassische Tragik, verzopfte und verkam. Nur das germanische Drama hat die Verwandtschaft jener Volkshefe mit seinem Wesen, und die Aneignung desselben als nothwendige Bedingniss zu seiner Entwickelung zum Kunst-Drama empfunden und erkannt, welches in Shakspeare's, von jener Volkshefe, jenem Volkshumor, am tiefsten durchgährten Schauspielen seine vollkommenste Form, seine classische Gestalt gewann. Besagte Volks-Hefe kannte das altclassische Theater nur als komische Maske, als Gesichtstünche. Es kannte das Volksspiel nur als Hefenspiel, als Trygödie (τρύξ, Hefe), und hatte keine Ahnung, dass eine Wiedergeburt der poetischen Tragödie, im Geiste des Aeschylos und Sophokles, dereinst nur möglich seyn würde durch Verschmelzung der Tragödie mit der Trygödie. In der sikelisch-italienischen, in der Rhinthonischen Tragikomödie, der schmutzigsten Parodie einer solchen Mischung von Tragödie und Hefenspiel, bekam die Hefe des Volksgeistes den Stich der faulen Gährung, bis sie in der römischen Atellane und Pantomime in völlige Zersetzung

überging. Von da ab wird die Kunstgeschichte, insbesondere die Geschichte des Drama's, eine Läuterungsgeschichte jenes, zur Entwickelung des sittlich-geistigen Volkslebens nothwendigen Fermentes, jenes Gährstoffes, jener Volkshefe. Die Geschichte des Drama's wird nun eine Geschichte der am Kunstdrama selbst vollzogenen Katharsis: eine Geschichte der Reinigung des Volksbestandtheiles in der Kunst, der Volkshefe, als eines Kunstelementes: die Reinigung desselben zum alles durchdringenden Volkshumor. Mittelst welchen Kunst- und Handgriffs? Mittelst Geistigung dieses Volkselementes. Und wodurch bewirkt diese Geistigung? Durch Aufnahme, Hineinwirkung und Einverleibung desselben in jede Kunstgestaltung; in's Innere des Werkteiges selber durch alle Stoffatome, bis zu vollkommener Sättigung. Nicht blos als gesonderten Bestandtheiles, wie der antike Chor z. B. in den streng geschiedenen Kunstformen der Tragödie und Komödie. Nicht als ausgeartetes, zur Hetären-, Schmarotzer- und Kuppler-Schule verliederlichtes Volkshefenspiel, wozu die mittlere und neue attische und die römische Komödie das Volkselement im Kunstspiel herunterbrachte, und das in der französischen Valets-, Maitressen-, Hahnrey- und Loretten-Komödie seinen Verwesungsprocess fortsetzte und beschloss. Die Läuterung des Volkselements im Drama zum gestaltenden Kunsthumor ist nur dann vollendet, wenn die Tragödie wie die Komödie es gleichsam aus allen Poren schwitzen; wenn der tragische wie der komische Held, jener seine Furcht- und Mitleidsschauer, dieser seine Lachwürdigkeit, mit dem zum Kunsthumor geläuterten Volkshumor und beide mit gleicher Machtwirkung, durchleuchten und durchblitzen. Das romantische, das indogermanische Drama hat erst dann die kunstgerechte Katharsis an sich selbst vollzogen, erscheint erst dann vollständig demokratisirt, wenn es, kraft der in ihm arbeitenden Volkshefe und wesentlich durch dieselbe, zum reinen Kunststyl sich geläutert; wenn es seine classische Form, wie bei Shakspeare z. B., in höchster Vollkommenheit darstellt.

König Çudraka's „Spielwagen", als ältestes erhaltenes Drama der Inder, der Thespis-Spielkarren des romantischen Kunstdrama's, wird uns, auch schon bei summarischer Durchnahme desselben, diesen, von der Geschichte der dramatischen Kunst, ohne Mitwissen der Dichter, an der alten Tragikomödie, an dem grie-

chisch-römischen Hetären-, Schmarotzer- und Kuppler-Hefenspiel, zu bewirkenden Läuterungsprocess in einem bereits so vorgeschrittenen Stadium vor Augen stellen, dass sich uns, bis zu Shakspeare's Drama, nichts Aehnliches darbieten wird; ja dass dieses, das Shakspeare-Drama, nach Styl, Ton und Form gewürdigt, als eine Tragikomödie in König Çudraka's Geiste erscheinen darf, und nur als deren herrlichste kunstvollkommenste Entfaltung.

Die Heldin unseres Schauspiels ist eine Hetäre; aber welcher Art? Eine durch die reinste Liebe zu einem frommen, heiligen und in die dürftigste Armuth durch seinen Edelmuth gestürzten Manne sittlich geläuterte Hetäre. Der Gesellschafter ihres närrisch-bösartigen Nachstellers, des Prinzen Samsthânaka, Schwagers vom regierenden Râjâ, — der Vîta, ist Schmarotzer und Kuppler in Einer Person; aber nicht ohne geheimen Widerspruch und scharf hervorbrechende Missbilligung der Verfolgung eines durch Liebe umgewandelten, zur Tugend bekehrten Mädchens, von Seiten eines Gebieters, den er verachtet und schliesslich aufgiebt. Die beiden Angaben reichen hin, um den gewaltigen Unterschied zu bezeichnen, der zwischen einer solchen Liebesheldin und einer griechisch-römischen Komödien-Hetäre obwaltet, die auf reiche Jünglinge Jagd macht und sie häuslich, wirthschaftlich und moralisch zu Grunde richtet; um den wesentlichen Unterschied bemerklich zu machen, der zwischen einem Kuppler-Parasiten oder Haussclaven der griechisch-römischen Komödie stattfindet, der den Lastern seines jungen Herrn Vorschub leistet, und zu dessen Verderben die Hand bietet, und einem Hausfreund-Pädagogen, wie der Vîta in unserem Stücke, der seinem boshaft aberwitzigen Herrn die Zügel kurz hält und den schlechten Streichen desselben entgegentritt. Der Wesensunterschied der beiden Arten von Bühnenspielen, der liederlichen Hetären-Komödie, und eines solchen auf die reinsten Sittlichkeits-Motive basirten Courtisanen-Bühnenspiels, wird am deutlichsten aus dem Verfolge unseres Drama's einleuchten. Wir bevorworten, dass wir in den metrischen Stellen den fünffüssigen Jambus beibehalten, den auch Wilson braucht, unbeirrt von der orthodoxen Verskunst, die ihre Versfüsse genau in die metrischen Fusstapfen des Sanskrit-Textes treten lässt, aber mit so zweifelhaftem Erfolge, dass solche durchzeichnenden Versformler trotzdem über die Verszeilen die metri-

schen Zeichen der Kürzen und Längen setzen müssen, um den schwankenden Werthgehalt der Sylben zu fixiren.

Knüpfen wir wieder an den Vorspiel-Dialog an, den der Theaterdirector mit der herbeigerufenen Schauspielerin hält. Eine muntere Neckscene, über vorräthige Esswaaren, über die Fastenzeit, und den zur Fastfeier erforderlichen Brahmanen, das eigentliche Stichwort des prologischen Zwiegesprächs, um den Eintritt der Handlung selbst anzudeuten, die, auf das gefallene Stichwort vom Brahmanen, mit dem gleichzeitigen Erscheinen des Brahmanen Maitrêya, des Freundes von Chârudatta und der lustigen Person (Vidûshaka) des Stückes, beginnt. Sein Selbstgespräch leitet die Opposition geschickt und zweckmässig mit der Angabe von Chârudatta's Verarmung ein, in Folge von dessen mildherziger Wohlthätigkeit. Das Löbliche dieses Eingangs-Monologes besteht für uns darin, dass derselbe zugleich mit wenigen Strichen den Charakter des Maitrêya entwirft, als eines mürrisch-treuherzigen Freundes und Hausgenossen; unwirsch, bissig aus unverbrüchlicher Hingebung, keifend-brummig aus gemüthvollem Freundschaftseifer. Ein Charakter von dem Schrot und Korn, wie Lessing's Just, Al-Hafi oder Shakspeare's Kent. Voll scharfen gewitzigten Verstandes; auf dem Schleifstein des Ungemachs geschärft, und gehärtet und gestählt im Augenwasser brüderlich getheilter Leiden. Ein Pudel, dessen Kern ein treuer Freund von unbestechlichem Gewissen; ein Pudel-Philosoph; die Zähne, die er zeigt, sind Weisheitszähne. Von einem Freunde Chârudatta's bringt er für diesen ein Kleid, das zwischen Jasminen gelegen, und, von dem Wohlgeruch der Blumen durchdrungen, lieblich duftet. Chârudatta soll es, nach verrichteter Andacht, tragen. Chârudatta ist wieder Stichwort für das Auftreten desselben. Das Ankündigen der hinzutretenden Person gehört, wie schon bemerkt, zu dem Schema des indischen Scenariums. Diese Regel galt auch früher für das englische Theater. Massinger z. B. beobachtet sie genau; Beaumont und Fletcher berücksichtigen sie ebenfalls. Chârudatta erscheint mit Opferspenden für die Hausgötter, begleitet von der Dienerin Radanikâ. Seine ersten Worte vibriren gleich im Grundton des Schauspiels; sind Stimmungslaute, Charakterstriche, womit sich nur bei den ersten Meistern der dramatischen Kunst die Figuren ankündigen:

Châr. Ach, wie verändert! Ehmals trugen Schwäne
Und Störche, die mein Haus umflatterten,
Die Spenden fort; jetzt fällt ein kärglicher
Tribut für Schwärme von Insecten ab
In modernd Gras, ein dürftig Mahl den Würmern . . .

Maitrêya übergiebt ihm das Kleid, und spricht ihm Trost zu wegen seiner Verlassenheit und Armuth.

Châr. Nicht meiner Habe, glaub' mir, klag' ich nach.
Dass keine Gäste mehr mein Haus besuchen,
Seit hin mein Gut, nur diess, gesteh' ich, schmerzt mich . . .

Maitrêya verwünscht die Sclavenseelen. Chârudatta führt fort:

Ich denke nicht an mein verloren Gut.
Nach Schicksals Schluss kommt Reichthum und verschwindet.
Ich klage nur, dass Freundeslieb' erschlafft,
Sobald ein Mann verarmt. Und zu der Armuth
Gesellt Missachtung sich auch gleich. Vor dieser
Sinkt Unabhängigkeit dahin. Bald stellen
Sich Missmuth ein und Sorge, die den Geist
Bewält'gen, beugen; mit dem Urtheil trübt,
Sich auch das Leben; so entspringt aus Armuth
Jedwedes Uebel, das die Menschheit plagt.

Maitrêya möchte, statt Klagen, eine Koppel Hunde allen Glücksjägern an die Ferse hetzen. Chârudatta ersucht ihn, den „Grossen Müttern" auf dem Kreuzwege eine Opfergabe darzubringen. Maitrêya denkt nicht daran. Was denn die grossen Mütter für ihn, Chârudatta, gethan? Er habe die Götter hinlänglich verehrt. Nun wär' es Zeit, dass auch die Götter ein Einsehen hätten, und Gleiches mit Gleichem vergölten. Chârudatta verweist ihm die losen Worte. Jener nimmt den Verweis hin; von den vier Kreuzwegen mit den sieben Grossmüttern will er aber doch nichts wissen. Voraus um diese Stunde, bei einbrechender Nacht, wo loses Gesindel mit Beutel- und Gurgelschneidern, Courtisans und Courtisanen sich auf der Heerstrasse umhertreiben, die denn auch schon, nachdem die beiden Brahmanen sich entfernt, hinter der Scene ihre Jagdrufe vernehmen lassen. Jäger ist Prinz Samsthânaka, des Königs Schwager; seine Jagdkoppel, der Vîta und ein Diener; das arme Wild, die Courtisane Vasantasênâ. „Halt, Vasantasênâ! halt still! Halt Mädchen, halt!" ruft der Diener

hinterher. „Was fliehst du, Schwesterchen? Läuft sie nicht dahin, wie eine Pfauhenne im Sommer, mit lang nachfegendem Schweif, während ihr mein Herr nachjagt, wie der junge Hund dem Vogel in das Dickicht?“ — „Halt, Vasantasênâ, halt!“ keucht der Vîta. „Du zitterst wie die junge Platane, indess der Wind mit dem flatternden Saume deines rothen Gewandes schäkert. Der Fruchtstaub der rothen Lotus wird schamroth vor der Gluth deiner Wangen“ . . . „Halt, Vansatasênâ, halt!“ schreit Prinz Samsthânaka. „Warum eine Neigung, eine Liebe, eine Leidenschaft fliehen, die du entflammst? Meine Nächte bringst du um ihre Ruhe, und fliehst vor mir am Tage. Vergebens. Du trippelst, holperst und stolperst mir doch in die Arme, wie Kuntî dem Riesen Râvana in die Hände fiel.“ Ohne Citate aus dem Ramâyana und Mahâbhârata hält Prinz Samsthânaka keine Mädchen-Jagd, es mag kommen wie es will: „Dein Schmuck und Geschmeide klingelt um dich her auf der Flucht vor mir, wie Draupadî vor Râma floh. Aber ich krieg' dich doch. Ich drücke los auf dich, wie der Affe Hanumân auf Subhadrâ, die liebliche Schwester von Viswavasu.“ . . . „Eile mit Weile“, schnauft der Diener, — „mir zu Liebe!“ . . „Was konnte nur“ — beschwört der athemlose Vîta — „Dich so in Angst setzen? Du siehst aus, wie unsere mit Edelsteinen besetzte Schutzgöttin der Stadt, wenn so dein von Juwelen blitzender Leibgürtel Funken, gleich Sternen, um sich sprüht, während dein Gesicht bleich ist vor Schrecken.“ — „Wie das Schakal-Weibchen, — setzt Samsthânaka ein — vor Hunden, so rennst du vor uns. Du rennst mit deiner Beute auf und davon und entführst mir mein Herz mitsammt dem Herzbeutel.“ Das geängstigte Mädchen ruft — es ist ihr erster Laut, den sie hören lässt, — nach ihren Dienerinnen. Der Prinz, des Königs Schwager, erschrickt, im Wahne, sie rufe nach männlicher Hülfe. Vom Vîta bedeutet, es gelte ihren Frauen — „Was, Weiber? — Wer hat Furcht? — Ein Held wie ich nimmt es mit Tausenden von ihnen auf. Der Hülferuf verhallt ungehört. Nun kennt sich Samsthânaka's Heldenherz nicht mehr vor Muth. Er fühlt sich Manns genug, alle Recken des Ramâyâna und Mahabhârâta zu Paaren zu treiben. Die Köpfe fliegen nur so von seiner Klinge. Vasantasênâ mag sich ein Beispiel daran nehmen. Nun hat er's satt. „Stellt mir das Rennen ein, sonst zieh ich

vom Leder. Wer wie ich erpicht auf's Sterben ist, kann wohl sagen, dass er nicht weiss, ob er lebt." — Vasantasênâ: „Lieber Herr, ich bin nur ein schwaches Weib. Warum verfolgt ihr mich? Verlangt ihr meinen Schmuck?" — Vîta. „Pfui, pfui! Wer wird die Ringelblume ihrer Blüthen berauben?" — Vas. „Was begehrt ihr sonst?" — Samsthân. „Was wir begehren? Dass mir, der ich ein Wesen himmlischer Art bin, der leibhafte Vâsudêva (Krischna) in Menschenfleisch, deine Zuneigung zu Theil werde, deine Liebe." — Vasant. „Lasst mich!" — Samsth. (laut auflachend zu Vîta) „Wie gefällt euch das? Hört doch, wofür mich das Dämchen ansieht: Lassen soll ich sie, in Ruhe lassen. — Was? Nach der Strapaze! Aber ich schwöre bei eurem Haupt und bei meinen Füssen [1], dass ich nicht umhergestrichen bin für nichts und wieder nichts, nicht in der Stadt und nicht im Dorf; sondern euch hart auf den Hacken sass, den ganzen Weg entlang, so dass ich vor Müdigkeit nicht ein noch aus weiss." — Vîta (beiseit). „Der Dummkopf missversteht Alles. (laut.) Vasantasênâ, ihr handelt ganz gegen euren Charakter. Die Wohnung einer Buhlerin ist das offene Haus für Jedermann. Eine Courtisane gleicht der Schlingpflanze, die sich um jeden Pfahl ringelt. Ihre Person ist käuflich, ihre Liebe feil, und ihre Zärtlichkeit beglückt den Liebenswürdigen wie den Widerwärtigen mit gleicher Huld. Der Weise und der Idiot, Brahmane und Çudra, alle baden in demselben Strom; Krähe und Pfau lassen sich auf die Zweige desselben Strauches nieder. Der Brahman, der Kschatriya, der Vaisya, kurz alle Welt fährt in demselben Boote über; und wie Boot, Strom und Schlinggewächs, so ist die Courtisane Gemeingut, zugänglich für Alle." — Vasant. „Was ihr sagt, mag wahr seyn; doch glaubet mir, innerer Werth allein, nicht brutale Gewalt, flösst Liebe ein." Samsthânaka weiss nun, wo die Zäune hängen: „Ein elender Wicht, ein Chârudatta, mit dem die Dirne im Garten bei Kâmadêva's (des Liebesgottes) Tempel zusammen traf, hat ihr Herz erobert. Der Geselle wohnt hier herum in der Nähe. Daher aufgepasst, dass sie uns nicht durch die Finger schlüpft!" — Vîta (beiseit) „Ueber den Narren! Plappert alles aus, was er

1) Ein beschimpfender Schwur.

verschweigen müsste. Liebt den Chârudatta — hm! Kein Wunder. Mit Recht heisst es: Perlen halten sich zu Perlen. Kehre dich an den Pinsel nicht. (laut) Was sagt ihr? Chârudatta's Haus wäre nahebei hier links von uns? Den Gukuk auch!" — Samsth. „Mein Wort. Dichtbei." — Vasant. (beiseit) „Wirklich? Chârudatta's Haus hier in der Nähe! Die Elenden haben mir einen Freundschaftsdienst geleistet, und ein Begegniss mit dem Geliebten veranlasst" . . . Schon jetzt wird man die Stellung des Vîta zum prinzlichen Narren und Gecken würdigen können. So wie er von der Liebe des Mädchens zu dem edlen Chârudatta erfährt, ist der Vîta schon heimlich für sie gewonnen. Er giebt ihr unvermerkt die Nähe von Chârudatta's Haus unter den Fuss. Die Dunkelheit kommt ihr zu Hülfe. Aber der Klang ihrer Spangenglöckchen, ihrer goldnen Fussschellen, kann sie verrathen, und ihr Entwischen vereiteln. Schon tappt ihr Samsth. im Finstern nach. Da hilft ihm der Vîta mit lauter Stimme auf die Fährte. „Folgt nur" — sagt er ihr zu Gehör — „dem Geklingel ihres Geschmeides; dem Dufte, den sie um sich her verbreitet, dem Wohlgeruch ihres Blumenkranzes." — Samsth. „Recht, ich kann mit meiner Nase den Geruch ihres Kranzes recht gut hören im Dunklen; doch sehe ich den Klang ihrer Zierrathen nicht." [1] . . . Vîta, in der Nähe Vasantasênâ's, rasch und heimlich: „Die Dunkelheit verbirgt euch, wie die Gewitterwolke des Blitzes Glanz in ihrem Schooss; doch wird der Duft eures Kranzes und die Musik neuer Fussspangen euch verrathen." Vasant. nimmt schnell ihren Kranz und ihre Fusskettchen ab, und tastet nach Chârudatta's Hausthür hin, die sie verschlossen findet. Von innen hört man Chârudatta's Stimme, der die Aufforderung an Maitrêya erneuert, die Opfergabe den grossen Göttinnen zu bringen. Maitrêya, von der Dienerin begleitet, öffnet die Thür. Vasant. im Begriffe hineinzuschlüpfen, weht mit ihrer Schärpe die Lampe aus, die Maitrêya in der Hand hält. Samsth. tappt im Finstern

1) Zettel, im Sommernachtstraum als Pyramus:

„Ein Stimm' ich sehen thu; ich will zur Spalt' und schauen,
Ob ich nicht hören kann meiner Thisbe Antlitz klar.

Und aus dem Traum erwachend: „Des Menschen Auge hats nicht gehört, des Menschen Ohr hats nicht gesehen." u. s. w.

umher. — Nun hat er, wen er sucht. Er greift den Vîta. — Jetzt aber. — Er hält den Diener umfasst. Inzwischen ist Radanikâ, die Dienerin, herausgetreten, während Maitrêya die Lampe wieder anzünden ging. „Ha, ha", ruft Prinz Samsthânaka, „nun hab' ich sie endlich. Ich merkte sie gleich am Geruch ihres Kranzes. Ich halte sie, wie Chânakya die Drâupadî, am Haare fest." Maitrêya tritt eben hervor mit der Lampe, als Samsthânaka Radanikâ's Zopf gepackt hat, die Gewalt schreit. Maitrêya hält das ganze Haus für beschimpft. Er greift nach einem Stock, um den Schuften Respect zu lehren vor des armen Chârudatta Haus. „Mit diesem dürren Bambus, so krumm und knubbig wie unser Geschick, will ich dir den Schädel dotterweich dreschen, Hallunke!" Vîta beschwichtigt ihn. Maitrêya hat schon seinen Mann auf dem Rohre: „Der ist's! Oh, mein Herr Bruder von des Königs Schwester! Ihr abscheulicher Windbeutel, habt ihr kein Schamgefühl? Wisst ihr nicht, dass der würdige Chârudatta, bei aller Armuth, die Zierde unserer Stadt ist? Wie dürfet ihr wagen, bei Nacht in sein Haus zu poltern und seine Leute zu misshandeln? Unverdientes Missgeschick ist keine Schande; Schmach und Schande aber ist ein unwürdiges Betragen." Der Vîta entschuldigt den Vorfall, erklärt ihm das Versehen und bittet fussfällig um Verzeihung. Er beschwört ihn, dem Chârudatta das Vorgefallene zu verschweigen. Maitrêya verspricht es, aus Rücksicht für ihn, den er nicht für den Anstifter halte. Samsthân. „Was ihm einfällt, sich vor einem solchen verächtlichen Wichte so zu erniedrigen." Aus Ehrfurcht, erwiedert der Vîta, vor Chârudatta's hohen Tugenden — „Tugenden", hohnlächelt Samsth., „die einem Gast kein Abendbrod vorsetzen können! Wer ist der Sclave? Ist er ein Krieger, Held; ist er Pandû, Swêtaketu, der Sohn von Râdhâ, Râvana oder Intradâtta? Hat ihn Kundi gezeugt mit Râma, oder ist er Aswatthâma, Dharmaputtra oder Jatâya?" — „Nein, Spatzenkopf! Ich will euch sagen, wer er ist. Chârudatta ist er, für die Armen ein Baum der Fruchtbarkeit, dessen Aeste sich unter der Segenslast beugen. Der Pfleger ist er alles Guten, der Spiegel der Weisen, Prüfstein der Frömmigkeit, ein Meer von Güte, ein Schatz männlicher Tugenden, weise, freigebig und redlich. Mit einem Wort, er allein ist wunderwürdig. In der Fülle seiner Verdienste lebt er allein wahrhaftig, wenn Andere nur Athem

schöpfen. Nun kommt! am besten wir gehen, kommt!" — Samsthân. „Was? ohne Vasantasênâ?" Vîta. „Vasantasênâ ist dahin." — Samsth. „Wie, dahin?" — Vîta. „Wie das Angesicht des Blinden, die Gesundheit des Kranken, die Klugheit des Thoren, das Glück des Faullenzers; wie das Wissen des Dummkopfes, die Freundschaft des Feindes — so dahin." — Samsth. „Schön — ich aber, geh' nicht von der Stelle, bis ich sie wieder habe." Vîta. „Ihr könntet eben so gut — habt ihr nie das Sprüchlein vernommen?

Der Kette willig folgt der Elephant;
Das Reitpferd lenkt der Zügel allerwärts:
Häng dich, bist du zu fesseln nicht im Stand,
Was einzig Frau'n bewegt und zwingt — ihr Herz.

Drum sag' ich euch, das Beste ist, wir gehen." — Samsth. „Geht, wenn's euch beliebt. Ich bleibe." Vîta geht. Samsth. (zu Maitrêya) „Nun ihr krähenfüssiger, krausköpfiger Zögling der Bettelei. — Nieder mit euch!" Maitr. „Wir sind's bereits." Samsth. „Durch wen?" Maitr. „Durch Geschick." Samsth. „Dann steht wieder auf." Maitr. „Das wollen wir." Samsth. „Wann?" Maitr. „Wenn das Glück uns lächelt." Samsth. „Weint, weint!" Maitr. „Das thun wir." Samsth. „Worüber?" Maitr. „Ueber unser Missgeschick." Samsth. „Lache, Klotzkopf, lache!" Maitr. „Das werden wir." Samsth. „Wann?" Maitr. „Wenn Chârudatta'n wieder des Glückes Sonne lächelt." Samsth. „Hör', Bursch! Bring von mir dem Bettler Chârudatta die Bestellung: Ein Nickel, eine commune Dirne, Namens Vasantasênâ, — über und über mit Gold behangen, wie Principale einer Komödienbande, die im Begriffe steht, ein neues Stück zu spielen, — sah euch im Kâmadêva's Tempelgarten, und warf ein Auge auf euch. Diese, nachdem sie uns in Mühe und Unkosten gesetzt und uns genöthigt hatte, Gewalt anzuwenden, ergriff schimpflich die Flucht und suchte Schutz in euerem Haus. Gebt ihr sie gutwillig heraus, und liefert ihr sie in meine Hände, ihr selbst und ohne Widerrede, soll ihre Auslieferung an uns mit unserer ganz besondern Huld belohnt werden. Wo nicht, rechnet auf meine ewige und Alles mit der Wurzel ausrottende Feindschaft. Du, Gesell, bedenke, dass eingemachter Kürbis, geröstet Fleisch und gekochter Reis, der über Nacht kühl gestanden, stinken, wenn sie zu lange

aufbewahrt werden. Lasst ihn daher die günstige Gelegenheit nicht versäumen. Ihr sprecht gut und deutlich; ihr müsst daher meine Bestellung so vortragen, dass ich euch hören kann, wenn ich dort oben auf der Terrasse meines Hauses sitze, das hier ganz in der Nähe. Bestellt ihr meinen Auftrag nicht, zermalme ich eueren Dötz zwischen meinen Zähnen, wie ich eine Nuss zwischen Thür und Angel aufknacke." Maitr. „Ich werde es ausrichten." Samsth. (zum Diener). „Ist der würdige Vîta wirklich fort gegangen?" Diener. „Ja, Herr." Samsth. „Dann lass' uns ihm unverzüglich folgen." Diener. „Gefiel es euch euer Schwert in Empfang zu nehmen?" Samsth. „Nein, trag' es mir nach." Diener. „Das Schwert ist euer Hoheit Schwert." Samsth. „Ganz recht, gieb her (fasst es am unrechten Ende). Ich will es über die Schulter legen und so tragen, dort mag es ruhig schlummern in seiner Scheide von der Farbe eines geschälten Rettichs. Und so kehr ich heim wie der Schakal sich in sein Wildlager zurückzieht, verfolgt von dem Gekläff aller Hunde und Hündinnen des Dorfes." (ab).

Schon aus diesen Expositionsscenen erhellt die Grundverschiedenheit des dramatischen Styls bei den Indern und Griechen; abgesehen von der eigenthümlichen, komisch-ernsten Mischart des Schauspiels. Die Gegensätze der Situationen und Charaktere sind hier ungleich schärfer, detaillirter, physiognomischer ausgearbeitet und individualisirt; während beider Ton und Haltung, der Situationen wie der Charaktere, zugleich in einem unbestimmten Helldunkel schweben, das die Contraste wieder dämpft und mildert. Dieses Helldunkel entsteht, meinen wir, durch den Widerspruch der Charakter-Aeusserung und dessen wirklicher Beschaffenheit. Der Widerspruch scheint uns wieder aus einer in dem Naturell begründeten Eigenthümlichkeit, einer Temperamentlaune, zu entspringen, worin sich der Charakter in wunderlichen Formen bricht, ohne den Kern seiner Eigenart zu verletzen. Das Gewährenlassen dieser Laune wurzelt in dem Freiheitsbedürfniss, das in der Form einer unverfänglichen Willkür sich befriedigt, und ein Behagen darin findet, mit dem Ernst eines gediegenen Innern in scheinbaren Gegensatz zu treten. Es ist das humoristische Moment in der Kunst, das wir bereits als wesensverwandt mit dem Volkselement erkannten. Tritt nun

eine dramatische Figur von solcher Färbung in Wechselwirkung mit einem, in seiner Aeusserungsweise wie in seinem Gehalt ernst-gediegenen Charakter, so wird aus dieser mehr formellen, als innern Contrastirung, ein scenisch-dialogisches Wechselspiel sich entfalten, von einem Reiz, einer Vielfarbigkeit, die dem Theater der Griechen unbekannt bleiben musste, das eine solche Gegenüberstellung von ernst-gediegener Würdigkeit und auch nur scheinbarer Parodie derselben als unverträglich und kunstfeindlich empfand. Von einer contrastlichen Charakterfärbung, wie die des Maitrêya und Chârudatta, ohne Einbusse an Würde und Haltung der ernst gemeinten dramatischen Person, hatte die classische Kunst keine Vorstellung. Einen antagonistischen Charakter vollends, wie Prinz Samsthânaka, in welchem sich Narrheit (*μωρία*), hirnlos-stupide Albernheit (*ἠλιθιότης ἐμβρόντητος*) und Schlechtigkeit (*φαυλότης*) zu einer gleichwohl ergötzlichen Figur mischen, — eine solche dramatische und dabei kunstgerechte Conflict-Figur hätte selbst Aristophanes für unmöglich halten müssen. Und doch welches Relief, welche Bewegung, welche kunstreichen Charakterschattirungen gleich in unserer ersten Scene, wo der verrückte Geck die Hetzjagd auf eine Courtisane anstellt. Wie vortrefflich, wie fein hebt die Verächtlichkeit, die sittliche Verderbniss des märchenhaft albernen und durch seine gründlich unbewusste Selbstparodie humoristischen Prinzen die moralisch geächtete, verfehmte Hetäre, die schon allein durch diese unwürdige, närrische Verfolgung in unsern Augen den Reiz eines, in Vergleich zu ihrem Nachsteller, edlern, höhern Wesens gewinnt.

Die Grundverschiedenheit zwischen dem plastisch-eristischen oder heroisch-pathosvollen Redestyl der griechischen Tragödie, und zwischen der Sprechart des Helden eines indischen Drama's liegt bereits in unserer Erstlingsprobe klar vor Augen: Das Grübelnde, schmerzvoll innerliche Wühlen der Gedanken in gegensätzlichen Empfindungen, bei Chârudatta; diese in sich hineinzehrende Innerlichkeit eines, gleichwohl doch aus der seelentiefen Gediegenheit eines sittlichen Gehaltes heraus seine Leidensstimmung durchlichtenden und verklärenden Charakters, als dessen Abdruck und Ebenbild gleichsam sich auch seine von hoheitsvoller Wehmuth durchhauchte Sprechweise offenbart. Eben so

grundwesentlich ist die Gesprächsführung, ist der pittoresk-phantastische Volkston der humoristischen, abenteuerlichen Figuren im romantischen, im indischen Schauspiel, von dem Dialog der griechisch-römischen Scene verschieden; von dem grossartigen Groteskstyl der Ideen-Phantastik in Aristophanes' Staatskomödie, wie von dem Gesellschaftston der moralisirend unsittlichen, epikureisch-urbanen Menander-Komödie. Selbst das Tempo der indischen Phraseologie in solchen Scenen spiegelt diesen Unterschied. Es ist unendlich beschleunigter, drastischer, wechselnder, ungestümer, von zahllosen Lichter- und Schattenwandelungen überflogen, durchblitzt, zerrissen; ein Chromatrop an wunderlichen Ausdruckswendungen und Stimmungen; ein Gewimmel krauser Rede-Pointen, wie das infusorische Getümmel im Wassertropfen unter dem Mikroskop.

Der classische Redeausdruck ist dem Sinngehalte stets congruent, und dadurch plastisch und naiv; der romantische spielt in den Farben des zerlegten Gedankenstrahls. Er giebt seinem eignen Innern gleichsam ein glänzendes Dementi, indem er es mit dem Schein eines formellen Widerspruchs von Worthülle und Sinngehalt täuscht; aber wie das sonnige Farbenspiel der Strahlenbrechung den weissen Lichtstrahl Lügen straft, dessen Spectrum es nur scheint; dessen innerste Elemente aber und Wesensbestandtheile, dessen innerstes Seelenspiel, das Farbenwunder vielmehr offenbart und an's Licht bringt. Hic Stylus — me, veluti custodiet ensis Vagina tectus [1]): „Doch soll mein Griffel (die satirische Schreibart) mich nur schützen, so wie ein Schwert in der Scheide." Der classische Redestyl — wenn wir das Gleichniss fortführen dürfen — gleicht einer Schwertscheide von Krystall, worin die blanke Waffe, der Gedanke, wie unverhüllt, und nur noch klarer und von hehrer Spiegelung umflossen, leuchtet. Der romantische Redestyl gleicht jenen persischen Dolchscheiden von durchbrochenem, filigranartigem, mit kostbaren Edelsteinen besetztem Goldgeflechte, woraus der Stahl vielfältig, durch alle Poren gleichsam, und dennoch als ein und derselbe, hervorblitzt. Wenn der pathetische Styl der griechischen Tragödie in den höchsten Aeusserungen der Leidenschaft an jene

1) Hor. Sat. II, 1. v. 39. 40.

Götterbilder erinnern könnte, welche, wie Statuen der Idole, bei öffentlichen Calamitäten Blut und Wasser schwitzten: so mahnt uns die leidzerschmelzte Wortverkörperung des tiefen Seelenwehs in der romantischen oder indo-gothischen Tragödie an jene Nonne, deren Antlitz, in der Extase ihrer Andacht, von Wundmalen, Striemen und Flecken der Geisselung und Marter übergossen, zu bluten und zu ächzen schien.

Im Eristischen bietet die classische Scene nicht minder auffällige Verschiedenheiten vom Streitcharakter der Hindu-, romantischen oder Shakspeare-Scene dar. Das Eristische der classischen Tragödie trägt den Stempel einer öffentlichen Gerichtsverhandlung; die Streitscene ist im rechtsgegnerischen Debattenton, im Ankläger- und Sachwalterstyl, gehalten.[1]) In der altattischen Komödie nimmt das Eristische die Gestalt einer Strafvollstreckung an, von parodirend diffamatorischer Lästerung, die sich bis zur öffentlichen Ausstellung, Stäupung und Brandmarkung verschärft, aber — und das ist das Wunderherrliche — immer in den Grenzen eines belachenswürdigen Halsgerichtes und komischer Gerechtigkeit. Das Menander-Lustspiel mildert den Ton solcher politischen Pamphlet-Komödie zu dem glimpflich-scherzhaften der Privathändel, des Familienstreites, der „Hausscene", der Gardinenpredigt, des Zankes unter Freunden. Dieser Ton hat sich auf die römische und von ihr auf die romanische Komödie vererbt, mit dem Ueberschuss jener eigenthümlichen Pointen, — Reflexe der gesellschaftlichen Motive, conventionellen Rücksichten und Empfindlichkeiten, in welche sich die Courtisanerie der Liebeshöfe und der Ehr- und Standesbegriff des Ritterromans zugespitzt. Eigenartig erscheint das Eristische wieder in unserm indischen, und im indogermanischen-, oder Shakspeare-Drama. Wie dieses ein Amalgam aus dem classisch-romantischen Style darstellt; so nimmt auch die Streitscene in demselben eine demgemässe Beschaffenheit an und erzeugt eine Mischlingsform: das humoristisch-satirische Wortgefecht, den Heisssporn-Wortwechsel-Hahnenkampf, ein conversationelles Epigrammen-Duell, das bei Shakspeare noch mit Eisenhandschuhen ausgefochten wird. Wo-

1) — ἥδεται — ῥηματίων δικανικῶν. Aristoph. Pax v. 534.

gegen uns aus seinen Lustspielen das lustig wundersamste Echo von eristischer Procedur, nach Art der altattischen Komödie entgegenschallt, verstärkt durch den Wiederhall der Peitschenstreiche und des Schellengeklingels mittelalterlicher Rüpel- und Narrenspiele. Dieser Mischcharakter zeigt sich auch darin, dass der Humorist des Stückes von dem Privilegium, den Gegner zu nichte zu spotten, gleich dem komischen Rechtsvollstrecker der altattischen Komödie, und gleich dem Narren der Rüpelspiele, unbeschränkten Gebrauch macht; während sein Opfer nur, wie arme Sünder, die Scheite zum Holzstoss und den Richtpfahl selbst herbeitragen muss. Dieses Narrenprivilegium herrscht auch in unserem indischen Schauspiel, aber noch im rudimentären Anfangsstadium, im Incunabeln-Zustand. Wenn Maitrêya seine Pritsche walten lässt, hält Prinz Samsthânaka seinen Rücken her; und setzt, wie am Schlusse der Scene, der prinzliche Rüpel seine Narrenfuchtel in Schwung, so nimmt der würdige Brahmanengauch die Hiebe für genossen hin.

Das Alles regt sich embryonisch schon in den Eingangsscenen des ersten Actes unseres Schauspiels, und wird im Verlaufe desselben sich immer reicher, überraschender entwickeln, zu unserem grössten Erstaunen über die tiefe, schon berührte Wesensverwandtschaft, in Composition, Stylform und Gesprächsfärbung, mit Shakspeare's Drama. Zumal wenn die bewundernswerthe, auch von Wilson als ein in dem indischen Theater einziges Phänomen von Charakterzeichnung gepriesene Figur des Samsthânaka, sich uns als das Grundbild zu Shakspeare's Prinzen, Cloten, in Cymbeline, ergeben wird, das der indische Dichterkönig dem britischen gleichsam vorwegstahl, mit seinem Königssiegel die wunderbare Natur- und Lebenswahrheit dieser Hoffratze beglaubigend und beurkundend.

Drinnen in Chârudatta's Haus, wo sich Vasantasênâ inzwischen unvermerkt eingeschlichen, ertheilt ihr der junge Brahmane, der sie im Dunklen für seine Dienerin Radanikâ hält, den Auftrag, sein Söhnchen, den Knaben Rohasêna, vom Hausflur, wo er noch spiele, hereinzutragen, im Mantel, den er eben vom Freunde empfangen, um das Kind vor dem Nachtthau zu schützen. Sie nimmt das Kleid, und glaubt aus dem Jasmingeruch zu Gunsten

ihrer Liebe folgern zu dürfen, dass ihr Herzerwählter nicht so ganz Brahmane und Philosoph sey, um allen holden Gefühlen zu entsagen.

Sie möchte das Kind, ruft er der vermeinten Dienerin nach, in die Kinderstube bringen. Vasantasênâ (für sich) „Ach, mein Stand verbietet mir den Zutritt dahin.“ Chârud. „Wie, keine Antwort, Radanikâ? — Ach, wer so unglücklich ist, seinen Wohlstand zu überleben, sieht seine besten Freunde jede Rücksicht gegen ihn aus den Augen setzen, und treue Anhänglichkeit sich in Abneigung verwandeln.“ Maitrêya, mit Radanikâ eingetreten, meldet ihm die Gegenwart der Dienerin. Chârudatta, betroffen über die Anwesenheit einer Fremden, macht sich Vorwürfe, dass er ein fremdes Weib, die Frau eines Andern, wie er meint, durch die Berührung mit seinem ihr zugereichten Mantel erniedrigt. Vasant. (für sich) „Erniedrigt — nein, erhöht.“ — Chârud. „Sie gleicht dem schwindenden, in herbstliche Wolken halbverhüllten Mond — Eines Andern Weib — fort, fort, das ist kein Anblick, der mir geziemt“. Maitr. (der Vasantas. erkennt) „Eine Frau? Ist mir eine schöne Frau das! Ei, Herr, Vasantasênâ ist's; ein Frauenzimmer, das euch in Kâmadêva's Tempelgarten sah, und sich in den Kopf gesetzt hat, euch mit ihrer Zuneigung zu beehren.“

Chârud. (für sich) Vasantasênâ, in der That.

Was frommt es, ihre Liebe zu erwiedern,
Jetzt, wo mein Glück gesunken. Sink' auch dies
Denn hin, erstickt in Schweigen —

Maitrêya bestellt den Auftrag des Prinzen — Chârudatta lässt ihn auf sich beruhen, mit der Bemerkung: Er ist ein Narr; wendet sich zu Vasantasênâ, die er wegen seines Versehens um Entschuldigung bittet.

Chârud. . . . „Ich neig' mein Haupt in Hoffnung, Ihr werdet mir verzeihn.“

Vasantasênâ. „Ich, Herr, bin die Schuldige, die in ein Haus sich eindrängte, das zu betreten ich unwürdig bin, und mein Haupt muss ich vor euch, Entschuldigung erflehend, ehrerbietig neigen.“ — Maitrêya macht der gegenseitigen Verneigung mit einer scherzhaften Zwischenrede ein Ende.

Vasantasênâ (für sich). „Wie freundlich sein Betragen, wie

gefällig seine Sprechweise — doch ziemt es nicht, dass ich länger verweile." . . . Sie bittet Chârudatta, er möge gestatten, dass sie ihre Kleinodien in seinem Hause zurücklasse, um derentwillen sie von jenen Nachtschwärmern verfolgt wurde. Chârud. „Dieses Haus, Fräulein, ist für Aufbewahrung solchen Schmuckes nicht geeignet." — Vasant. „Nicht also, edler Herr — den Menschen, nicht den Häusern, trauen wir unsere Habe an." — Chârud. „Maitrêya, nimm die Kostbarkeiten in Empfang." — Er giebt ihm den Auftrag, die Dame nach Hause zu begleiten. Maitrêya meint, Chârudatta möge die Begleitung selbst übernehmen. Er sey ein armer Brahmane und fürchte für seine Tugend. Chârudatta befiehlt Lampen anzuzünden. Maitrêya heimlich: „Die Wahrheit zu sagen, Herr, gleichen unsere Leuchten den Dirnen: sie brennen nicht in armer Leute Häusern, aus Mangel an Zehrung."

Chârud. Gleichviel. Der Fackeln können wir entrathen.
Blass, wie des liebekranken Mädchens Wange,
Erhebt der Mond sich mit dem Sternenheer,
Den Weg erhellend als des Himmels Leuchte,
Und Strahlenschauer durch das Dunkel giessend . . .

Mit der Begleitung Vasantasênâ's schliesst der Act.

Der zweite beginnt mit einer anmuthigen Unterhaltung zwischen Vasantasênâ und ihrer Kammerzofe, Madanikâ, in Vasantasênâ's Zimmer. Schalkhaft entlockt das Mädchen ihrer Herrin den Namen des Geliebten. Die kleine Scene ist voller Natürlichkeit und Grazie. So traulich-verliebter Stimmung, wie die in Victor Hugo's Marion de Lorme, wo diese ihrer Dienerin bei der Nachttoilette ein ähnliches Geständniss ablegt und zum erstenmal den Namen des Geliebten nennt. Die nächste Scene führt uns auf die Strasse vor einen offenen Tempel, in den sich der Buddha-Bettelmönch Samvâhaka, früher Gelenkreiber und Kneter, flüchtet, von Würfelspielern verfolgt, denen er mit seiner Spielschuld entsprungen. Sie suchen ihn im Tempel; dort nehmen sie ihr Spiel wieder auf. Das Klappern der Würfel übt auf Samvâhaka in seinem Versteck einen magischen Reiz. Es wirke, meint er, so tantalisirend auf einen Menschen ohne Pfennig in der Tasche, wie der Schall einer Trommel auf einen König ohne Land. Das Gleichniss ist von intentioneller Bedeutung, denn in der episodisch,

aber kunstreich mit der Haupthandlung verflochtenen Nebenhandlung wird um ein Königreich gespielt, infolge dessen der regierende Schwager unseres Courtisanen-Jägers in die Lage eines solchen Königs von der Trommel kommt. Derlei vorbedeutende Gleichnisse, die auch zu den Eigenthümlichkeiten von Shakspeare's absichtsvoller Compositionsweise gehören, sind vielfach durch das Stück verstreut. Einer der Spieler ruft: „Der Wurf ist mein.“ Der Andere: „Mein ist er.“ „Nein, nein,“ schreit Samvâhaka, und ist schon aus dem Versteck hervorgesprungen — „mir gehört der Wurf.“ Sie packen ihn. Er will sich abfinden. Markten, Feilschen, Beschnellen. Die Scene ist von ungemeiner Lebendigkeit und naturwahrer Charakteristik; so meisterlich dialogisirt und so „realistisch“, dass der Däne Holberg keine treffendere hätte schreiben, Jan Steen keine launig geistreichere zeichnen, Prosper Mérimée, der Verfasser des Drama's Clara Gazul, der auf das Realistische sans phrase sich spitzt, daran hätte lernen können. Samvâhaka soll das Spielgeld mit dem Erlös für seine Person bezahlen und wird fortgeschleppt. Er schreit Mordio. Ein anderer Spielgauner kommt dazu, mischt sich in den Streit, nimmt sich des Bettelmönchs an. Prügelei; blutige Nasen. Jener giebt dem Buddha ein Zeichen, zu entrinnen; wirft dem Angreifer eine Handvoll Staub in's Gesicht; Samvâhaka entspringt und rettet sich in Vantasênâ's Haus; sie gewährt ihm Schutz. Er erzählt seine Lebensschicksale. War früher im Dienste Chârudattâ's, in dessen Lobpreisung er sich ergeht, zur Freude Vasantasênâ's. Sie hört kaum den Namen Chârudatta, da schnellt sie von ihrem Sitz empor und ruft ihrem Mädchen zu: „Einen Stuhl dem armen Mann! Betrachtet dies Haus als das euere. Ich bitte, setzt euch nieder. Deinen Fächer, Mädchen — schnell, unser Gast ist erschöpft vor Müdigkeit.“ Lärm von aussen. Die Spieler sind's; toben und schreien nach Bezahlung der Spielschuld. Vasantasênâ schickt ihnen ein kostbares Armband als Zahlung für den Samvâhaka. Ihrem Elephantenwärtel, der von einem Unbekannten ein Kleid als Belohnung dafür erhalten, dass er einen frommen Mönch vor dem wüthenden Elephanten gerettet, schenkt Vasantasênâ einen Schmuck. Sie hat am Jasmingeruch das Kleid als Chârudatta's erkannt. „Wo liessest du den Chârudatta?“ fragt sie den Elephantenhüter. — „Auf dem Wege nach seinem Hause“, erwiedert

der Wärtel. — Vasant. zu Madanikâ: „Schnell, Mädchen, schnell, auf die Terrasse; vielleicht gelingt es uns noch, ihn zu erspähen.“ Actschluss. Das Episodische, obgleich mit vorzüglichem Geschick in den Act verwoben, und in beständiger Beziehung auf die Handlung, möchte vor unserer gegenwärtigen Dramaturgie kaum bestehen, da es die Handlung nicht vorwärts bringt.

Chârudatta kommt aus einem Concert nach Hause, was uns bereits sein Diener, in einem den dritten Act einleitenden Vorgespräch, als Erklärer des mittlerweile Vorgefallenen, gemeldet hat. Chârudatta selbst hört man noch hinter der Scene, oder an dem Bühnenorte, der „hinter der Scene“ vorstellt, dem Maitrêya, mit dem er herankommt, den Eindruck des Concertes, insbesondere der Laute (Vina) schildern, die er ein Juwel des Himmels nennt:

Gleich Freundestrost stärkt sie verwaiste Herzen,
Leiht Reiz und Zauber der Geselligkeit,
Lullt ein den Schmerz getrennter Liebenden,
Und facht zu heller Gluth die Leidenschaft.

Auch dieses Eingangsmotiv verräth ein poetisch tiefes Stimmungsgefühl, und erinnert an Shakspeare's Manier, süsse Liebesschwermuth in Musik zu wiegen. Während der Diener den beiden eingetretenen Brahmanen die Füsse wäscht, bedeutet er Maitrêya, dass die Hut von Vasantasênâ's Schmuckkästchen, die ihm, dem Diener, am Tage obliege, nun, da die Nacht einbreche, auf ihn, Maitrêya, übergehe. Chârudatta schärft ihm die sorgfältigste Bewachung des Kästchens ein. Sie begeben sich beide zur Ruhe. Da stellt sich ein dritter Brahmane ein, aber Einer von der lockern, wüsten Abart. Servillâka, der auch ausserhalb des Schlafzimmers der beiden Brahmanen die Absicht seines Erscheinens in den Schlangenbewegungen kundgiebt, womit er heranschleicht. Er ist auf dem Sprung einen Diebstahl auszuführen. Das Selbstgespräch vor der That scheint wieder wie in Shakspeare's Färberkessel getaucht, in die ächt Shakspeare'sche Purpurfarbe, womit der grösste Dramatiker auch Lumpen und Lumpe tränkt. „Ich habe die Gartenmauer durchbrochen. Nun geht's an die Stubenwand. Die Leute nennen solche Praktik schandvoll, deren Erfolg man dem Schlafe abgewinnt und die ihre Beute der List verdankt.

... Hat nicht lange vor mir Aswatthânia[1]) einen nächtlichen Einbruch veranstaltet und dadurch seine Feinde überwältigt?" Er überlegt, wo er die Bresche legen soll: „Wo find' ich eine Stelle, die ein Mauerloch secundum artem gestattet? deren Ziegel mürb vor Alter und von Salpeter angefressen? .. Hier ist ein Rattenloch ... Lass sehen, was damit zu machen. Der Gott vom güldenen Speer[2]) giebt vier Methoden an, in ein Haus einzubrechen: Ausheben gebrannter Ziegelsteine; Ausstechen von ungebrannten; Begiessen und Einweichen von Lehmwänden; Bohren durch Holzwände. Diese Wand ist von gebrannten Steinen; sie müssen folglich ausgebrochen werden" ... Nun überlegt er die Form des Loches. Unzweifelhaft ist Servillâka und sein Monolog eine Satire auf gewisse Brahmanen-Secten und deren Systeme. Buddhistische Intentionen scheinen unverkennbar. Das Speculiren über die dem Mauerloch zu gebende Form parodirt die formellen Distinctionen ihrer hohlen, metaphysischen Grübeleien: „Ich muss ein Denkmal von meiner W i s s e n s c h a f t zurücklassen. Soll das Loch die Gestalt einer aufgebrochenen Lotusblume annehmen; oder die der Sonnenscheibe, oder des Neumonds; oder des magischen Diagramms Swastika, oder geb' ich ihm die Form eines Wasserkrugs? Mein Loch muss etwas zur Schau legen, was die Bewohner in Erstaunen setzen soll. Der Wasserkrug macht sich in einer Ziegelwand am besten. In andern Wänden, die ich bei nächtlicher Weile durchbrochen, hatten die Nachbaren Gelegenheit, meine Talente zu würdigen und zu bewundern. Ehrfurcht dem Gotte vom güldenen Speer, dem Geber alles Guten. Ehrfurcht dem B r a h m a n y a, dem himmlischen Kämpen der Götter, dem Sohne des Feuers. Ehrfurcht dem Y o g â c h â r y a, dessen Hauptschüler ich bin, und der mir in Gnaden die magische Salbe zu verleihen geruhte, die unsichtbar und unverwundbar den macht, der sich damit bestreicht. O Schimpf und Schmach! Ich habe meine Messschnur vergessen. Schad't nichts. Mein Brahmanenfaden[3]) thut dieselben Dienste. Dieser Bindfaden ist ein höchst nützliches Anhängsel für einen Brahmanen, besonders einen von meiner Complexion: Er dient, die Höhe und Tiefe einer Wand auszu-

1) Ein Held in der Mahâbhârata. — 2) Kartikéya: Indra als Kriegsgott. — 3) Den jeder Brahmane, als sein Kasten-Abzeichen, über der Schulter trägt.

messen; Werthsachen von ihrem Standorte heranzuziehen. Mit seiner Hülfe hebe ich einen Riegel aus der Klamme, trotz einem Schlüssel . . . Maass genommen und an's Werk!" — Er hebt einen Ziegel aus und schlüpft mit einem Anruf an Gott Kartikêya durch die Oeffnung in's Innere der Schlafstube, tastet an den Schläfern umher, beleuchtet sie mit der Nachtlampe: „Was giebt es hier für eine Laute, Pfeife, Handtrommel . . Wetter, sollte ich bei einem Tänzer oder Dichter eingebrochen seyn? . . Der Mann ist bettelarm — ich mache, dass ich fortkomme." — Im Begriff zu gehen, hört er Maitrêya im Schlafe reden: „Herr, sie brechen ein . . Da, da — gebt Acht auf das goldne Kästchen" . . Servill. (näher tretend) „Er träumt . . . Mein Seel — beim Schein der Lampe sehe ich so was, wie ein Kästchen, in den Lappen eines Badekleids eingewickelt." Er bläst das Licht aus. Ein Funken seines Standes regt sich in ihm: „Schande über diese Stockfinsterniss, oder vielmehr Schande über die Finsterniss, womit ich den Glanz meiner Race verdunkelt habe. Wie hübsch doch, dass Servillâka, ein Brahmane, und der Sohn eines Brahmanen, belesen in den vier Vedas, bei einem solchen Geschäft — und wofür? für eine Dirne, für Madanikâ, eine H— Pfui über meine Liebe — die mich zu solchen Thaten bringt!" . . Er nimmt das Kästchen: „Nun zu Vasantasênâ, um mit dem Raub mein Süssliebchen, meine Madanikâ, loszukaufen . . Ich höre Fusstritte und stehe da wie ein Klotz? Bin ich nicht eine Katze im Klettern, eine Schlange im Ringeln, ein Habicht im Stossen auf eine Beute — nicht die vielgestaltige Mâyâ selbst? Mit dem Adler schwing' ich mich empor und senke den Flug in die Wette. Schneller als der Hase, bin ich ein Wolf im Packen und ein Löwe an Kraft." Radanikâ, die Dienerin Chârudatta's, tritt ein, Servill., auf dem Punkte sie niederzustechen: „Ha — ein Weib." — Er lässt sie und entflieht. Sie ruft Lärm. Maitrêya springt vom Lager. Das Kästchen fort. Chârudatta ist erwacht. Hört von Einbruch, Diebstahl. „So ist doch," meint er, „der arme Schelm nicht ganz mit leeren Händen entwischt." Maitrêya, ausser sich: „Das Kästchen, das uns anvertraute Gut ist gestohlen!" Chârud. „Wie? — Anvertraut — O!" (wird ohnmächtig; zu sich kommend):

Ach, wer, mein Freund, wird glauben, dass der Schrein
Gestohlen — Armuth weckt Verdacht —

Maitrêya. Nicht gegen euch! —
Chârud. Denkst du, ich könne solche Falschheit dulden?
Nein, nein, erbetteln will ich den Betrag . . .

Chârudatta's Frau, die von der Dienerin das Unglück erfahren, schickt ihrem Gatten ihre Perlenschnur, die einzige Habe, die ihr geblieben, um den Werth des anvertrauten Kästchens zu ersetzen. Beim Empfang derselben ruft Chârudatta:

's Ist nicht wahr, ich bin nicht arm, ein Weib, des Liebe
Mein Unglück überdauert; ein treuer Freund,
Der meinen Gram und meine Freude theilt,
Und Redlichkeit, von Armuth unbefleckt,
All das ist mein noch, unverlierbar mein.

Er schickt die Perlenschnur durch Maitrêya an Vasantasênâ, als Ersatz für das Kästchen, mit dem Bemerken, dass er es im Spiel verloren.

Der vorzügliche dritte Act führt zu einem vierten von nicht minder trefflichen und an wirksamen Scenen noch reichhaltigern Act, der bei Vasantasênâ spielt. Wir finden sie vor Chârudatta's Portrait. Die Aehnlichkeit glaubt ihre Dienerin aus den zärtlichen Blicken zu erkennen, womit ihre Herrin das Bildniss betrachtet.

Vasant. Sprichst du, Mädchen, von Zärtlichkeit bei Personen unseres Schlages?
Madanikâ. Auch unser eins ist fähig, wahres Verdienst zu schätzen.
Vasant. Das Weib, Dirne, das sich die Liebe Vieler gefallen lässt, ist falsch gegen Alle . . .

Mittlerweile hat Prinz Samsthânaka Vasantasênâ einen Wagen voll der kostbarsten Putzsachen durch ihre Mutter als Geschenk übersandt. Sie weist Geschenk und Geber zurück, und lässt ihre Mutter bitten, nicht mehr solche Bestellungen an sie zu übernehmen, wenn ihr das Leben ihrer Tochter am Herzen liege. Vor dem Hause erscheint Servillâka, in der Gemüthsverfassung, womit er entflohen war. Madanikâ begegnet ihm mit einem Fächer, den sie für ihre Gebieterin geholt.

Servill. Sie naht, wie keine Liebesbraut so reizend,
Und Lind'rung für mein glühend Herz; so süss,
Wie Sandelduft in Fiebergluth — Madanikâ!

Oben erscheint Vasantasênâ am Fenster und beobachtet un-

bemerkt das Begegniss mit Theilnahme. Er freit um sie. Niemals werde treue Neigung durchkreuzt. Ich will mich gedulden, bis sie wiederkehrt. Servillâka (zu Madan. unten):

Ich habe dir ein Geheimniss mitzutheilen.

Vasant. (am Fenster) Geheimniss? dann darf ich sie nicht belauschen.

Sie bleibt, als sie ihren Namen nennen hört; das Geheimniss sie selbst also betreffen muss. Servillâka fragt seine Liebste nach dem Preise, den ihre Gebieterin für ihre Loskaufung verlangen würde. Sie wundert sich, woher er die Lösesumme nehmen wolle.

Servill. Dass ich's gestehe, Lieb' und Armuth zwang mich
Zu einer Missethat.
Vasant. (oben.) Wie hat diese That sein stattliches Aeussere plötzlich verwandelt.

Madanikâ ist nichtsweniger als erbaut von dem Geständniss. Servill. zeigt ihr das Schmuckkästchen, das er Vantasênen für Madanikâ's Besitz anbiete. Sie glaubt die Schmucksachen zu kennen. Er bekennt, dass er sie dem Chârudatta entwendet. Vasantasênâ und Madanikâ, beiden schwinden die Sinne. Mit dem Ohnmächtigwerden hilft sich das indische Pathos häufiger als unsere Affectsprache aus. Nachdem sie sich erholt:

Madan. Hinweg, Elender — nein, verweil' — Ist Niemand —
Ich bebe — Niemand dort verletzt — ermordet?
Servill. Kein Haar ward Einem dort von mir gekränkt.

Vasantasênâ lebt wieder auf. Servillâka's Eifersucht schöpft Verdacht aus Madanikâ's übergrosser Theilnahme für Chârudatta's Haus; überschüttet sie mit Vorwürfen, verwünscht seine Liebe:

Servill. Des Weibes Lieb' ist flüchtig wie der Blitz.
Ihr Blick kann fromme Treu' dem Einen lügen,
Dieweil ihr Herz an einem Andern hängt;
Und während zärtlich sie dem Liebsten koset,
Seufzt heimlich sie nach einem fernen Buhlen.
Ich Thor, dass ich des Elenden geschont —
Doch ist es Zeit noch — Chârudatta sterbe!
(Will fort.)

Madanikâ hält ihn fest; erklärt ihm Alles. Den Grund, warum Vasantasênâ das Kästchen bei Chârudatta zurückgelassen, flüstert sie ihm in's Ohr. Ein anderer Behelf für die indische Scene das

in's Ohr Flüstern von Dingen, die der Zuschauer schon weiss. An dieser Stelle ist es ausserdem ein zarter Zug. Servillâka bereut seinen Argwohn, und ist bereit, auf Madanikâ's Rath das Kästchen mit den Schmucksachen Vasantasênâ zuzustellen, als von Chârudatta zurückgeschickt. Die Einhändigung erfolgt. Er will sich entfernen. Vasantasênâ: „Verzieht, ich muss euch noch um die Gunst bitten, dem würdigen Sünder Etwas von mir zu überbringen." — Servill. (beiseit) „Wer Gukuk — soll's ihm zustellen? (laut) Was hab' ich zu empfangen?" — Vasant. „Madanikâ." Er versteht nicht gleich. Vasant. erklärt es ihm: Chârudatta habe für den Ueberbringer des Kästchens, als Botenlohn, die Madanikâ bei ihr ausbedungen, die sie ihm denn zum Geschenk anbiete. Der Dank aber gebühre dem Chârudatta. „Ihr versteht mich nun." Servill. (für sich) „Sie kennt das Sachbewandtniss — Gleichviel." (laut:)

Beglückt sey Chârudatta und gesegnet! . . .

Vasantasênâ lässt einen zweirädrigen mit Ochsen bespannten Wagen vorfahren, wie es dort bräuchlich, um das Paar in die Wohnung des Bräutigams zu fahren. Beim Anblick des Wagens fällt Madanikâ weinend ihrer Herrin zu Füssen: „Ob sie sie denn verstossen könne?" Vasant. „Nein — Mädchen — Steh' auf. Jetzt wäre es an mir, mich vor dir zu beugen. Nimm deinen Sitz im Wagen ein und gedenke mein."

Servillâka ist eben bereit, mit seiner Braut davonzufahren, da erschallt von der Strasse eine Bekanntmachung des öffentlichen Ausrufers, welche besagt: Seine regierende Majestät Pâlaka, in Erwägung, dass dem Sohne eines Kuhhirten, einem sichern Aryaka, die Nachfolge im Reich und die Besteigung des kaiserlichen Thrones prophezeiht worden, habe sich Allerhöchst bewogen gefunden, besagten Aryaka festnehmen zu lassen. Die treuen Unterthanen möchten daher ruhig in ihren Häusern sich verhalten und jede Aufregung vermeiden. „Wie, ruft Servillâka, der König lässt meinen Freund Aryaka gefangen setzen, und ich denke noch an ein Weib?"

Zwei Güter beut, die höchsten, dar die Welt:
Den Freund und die Geliebte; doch gilt jener
Mehr als ein Hundert Liebchen. Fort von hier,
Befreien muss ich ihn! —

Er weist einen Diener an, seine Braut nach dem Hause einer ihm befreundeten Familie zu begleiten, wo sie bis auf Weiteres bleibe, indess er Aryaka's Freunde aufzubieten eilt, zu dessen Befreiung. Mit grosser Menschenkenntniss und dramatischer Einsicht sind niedrige und edlere Eigenschaften in dieser vorzüglichen Bühnenfigur gemischt, und gleich preisenswerth das politische Nebenmotiv mit dem Hauptmotiv ineinandergeschlungen.

Maitrêya bringt der Vasantasênâ die Perlenschnur für das gestohlene Kästchen, nachdem er die sieben Vorhöfe ihres Palastes durchschritten, deren Wunderpracht er einzeln und auf's umständlichste beschreibt. Die 4—5 Seiten lange Schilderung würde von der europäischen Dramaturgie und jeder unserer Regie-Streichanstalten, von jener aus Kunst-, von diesen aus menschenfreundlichen Rücksichten gegen das Publicum, als descriptives, aber bühnenungerechtes Meisterstück, ausgerottet werden. Das indische Schauspiel weiss noch nichts von unserer bewährten Theaterpraxis, wo noch ein Drama jene Wundereigenschaft mit Balsac's Peau de châgrin gemein hat, vermöge welcher die Zauberkraft besagter Saffian-Rindshaut zunimmt, jemehr man sie verkürzt und jemehr Lederstückchen man von ihr abschneidet. Endlich überreicht Maitrêya die Perlenschnur der Courtisane in einer Laube ihres mit sieben Vorhofs-Himmeln umgürteten Palastgartens. Sie nimmt das Perlenband, das an Kostbarkeit sich dem diamantenen nicht vergleichen darf, welches ihr Herz an Chârudatta's kettet, mit anmuthvoller Freundlichkeit entgegen und bittet Maitrêya, sie auf den Abend bei dem „schwermüthigen Spieler" anzusagen. Spieler, weil er nämlich das Kästchen als Einsatz beim Spiele will verloren haben. Maitr. (für sich) So, so — denkt noch mehr bei ihm zu fischen, vermuthlich. (laut) Ich will's bestellen, Fräulein. (für sich) Ich wünsche, er wäre die kostspielige Bekanntschaft los (ab). Vasant. (zu einer Dienerin) Hier, Mädchen, nimm den Schmuck, und geleite mich zu Chârudatta.

Dienerin. Seht doch, Fräulein, das Ungewitter, das emporzieht.
Vas. Gleichviel. Lass Wolken thürmen, finstre Nacht
Sich senken, Regen-Ströme niederschauern —
Nicht acht' ich's, Kind, auf meinem Gang zu ihm,
Dess Lieb-ersehntes Bild mein Herz erwärmt
Hab' Acht des Schmucks, und wandle muntern Schritts vorauf.

Diese Situation hatte vielleicht Kâlidâsa im Auge, wenn er in seiner schönen Dichtung, „die Jahreszeiten“ (Ritusanhâra) singt:

„Wenn scharf die Wolken in der Höhe donnern
Und finsteres Gewölk die Nacht umhüllt,
Erhellen Blitze nur der Frauen Pfade,
Wenn sie zum Gatten eilen lieberfüllt“ [1])

Der Sturm nimmt den ganzen fünften Act in Beschlag. Das kann ein dramatischer Dichter wagen, dem der Muni Bharata zehn Acte zur Verfügung stellt. Die Beschreibung des Ungewitters gehört zu den Prachtstücken der indischen Poesie, und die wiederholte Schilderung in aufeinanderfolgenden Scenen schwächt die Wirkung so wenig, wie ein zum drittenmal einschlagender Donnerstrahl mit geschwächten Kräften trifft. Das Sturmgemälde ist um so bewundernswerther, da es zugleich dramatisch und hochpathetisch wirkt. Wie tragisch ein Gewittersturm in die Handlung eingreifen und dem Dichter in die Hände arbeiten kann, beweist der Sturm im Lear. Herrscht auch beim indischen Dichterkönig keine ähnliche furchtbare Jüngstengerichts-Stimmung, so erhöht doch die Gewitterpracht des erhabenen Naturschauspiels das Feierliche des dramatischen Liebes-Pathos, das Grandiose einer Garten-Liebes-Scene, die keine italische Mondnacht-Balkonscene, wie die in Romeo und Julia, seyn konnte; aber auch kein flagranter Skandal, wie das von Donner und Blitz beleuchtete Rendez-Vous des Aeneas und der Dido in der bewussten Waldhöhle bei Karthago. Hier schreitet eine von Juwelen blitzende Courtisane durch eine mit Blitzen geschmückte Gewitternacht zum Geliebten, der den Liebessturm in seinem Busen in demantene Ketten schlägt und ihm Ruhe gebietet. Das heutige französische Drama, das durch allerlei Toilettenblendwerke über die Bettelarmuth an innerer poetischen Schönheit zu täuschen versucht, — ein Donnerwetter-Rendez-Vous, eine Nachtgewitter-Liebes-Scene hat ihre Camelien-Phantasie, unseres Wissens, doch noch nicht ausgeheckt; am wenigsten eine von dieser poetisch geistreichen Pracht und Weihe. Dazu gehört vor Allem eine Courtisane, deren liebegeläutertes

1) Ritusanh. v. Bohlen. 1840. Interpr. Germ. S. 83. Str. 10.

Wesen, in fürstlicher Hoheit, durch die schmetternden Blitze dahinschreitet, wie durch eine Doppelreihe von Brautführern und Führerinnen mit flammenden Hochzeitsfackeln in den Händen, und begrüsst von schmetternden Fanfaren.

Chârudatta (tritt in seinen Garten):

Ein schweres Ungewitter droht hernieder . .
Die tiefen Schatten drücken schwül das Herz,
Das nach der Heimath schmachtet.[1]) Durch die Luft
Rollt eine Purpurwolke, gleich dem kraus
Gelockten Késava[2]), vom goldnen Blitz
Umgürtet — Wie aus Vischnu's reiner Muschel,
So rieseln aus dem dunkeln Wolkenschooss
In raschem Fall die klaren Silbertropfen,
Und funkeln, glitzernd in dem Blitzgeleuchte,
Wie eine reiche Goldbort, von des Himmels
Gewandsaum abgerissen

Er erwartet Maitrêya mit Ungeduld, der im Selbstgespräch begriffen daherkommt, ärgerlich über die habsüchtige Creatur von Buhldirne, die ohne Weiteres das Perlenband eingesteckt, und dem Ueberbringer nicht einmal einen Trunk Wasser angeboten. In demselben Ton berichtet er dem Chârudatta die Uebergabe des Halsbandes, dessen Verlust er bejammert: „Ich bitt' euch, gebt dieser Bekanntschaft den Laufpass. Eine Courtisane gleicht einem in den Fuss getretenen Dorn, den man auch nicht los werden kann ohne Schmerzen. Es ist eine unbestreitbare Thatsache: wo ein Elephant, ein Schreiber, ein Bettelmönch, ein Spion, ein Pritschenmeister und eine H— Zugang finden, da folgt sicher Unheil auf dem Fuss.

Chârudatta. Genug der unverdienten Lästerung.
Mein dürftig Loos es ist mein bester Schutz.

Maitrêya (für sich) Diese Liebe ist des Teufels. Wie er die Augen emporkehrt, und aus der Tiefe seines Herzens seufzt! Ich sehe schon, mein Rath, seine Leidenschaft zu bemeistern, dient nur dazu, sie zu befestigen.

Nun meldet er Vasantasênâ's Besuch, mit dem Bemerken, dass sie wahrscheinlich komme, um sich zum Perlenhalsband

1) Das Herz des Wanderers um die Regenzeit in Indien. — 2) Krischna als Gott der Schlachten.

noch eine Zugabe auszubitten. Eine launig charakteristische Scene, von Shakspeare'schem Zuschnitt, zwischen Maitrêya und Vasantasênâ's Diener, der seine Herrin anmeldet, geht dem Erscheinen derselben ausserhalb von Chârudatta's Garten, in Begleitung ihrer Gesellschafterin (Vîta), und einer Dienerin mit dem Regenschirm, vorher. Die Gesellschafterin führt das Gewittergemälde aus in den poetisch glühendsten Farben.

Der Donner weckt die Pfauen, und den Himmel
Umweh'n der Blitze Schwingen, wie mit tausend
Juwelbesetzten Fächern. Freudig schlürft
Der Frosch die hellen Tropfen, und voll Lust
Schreit die Pfauhenne auf. Hell grünt
Der Bäum' erfrischtes Laub, Erquickung lächelnd . . .

Die beiden Frauen überbieten sich in glänzenden Gewitterbildern, wie andere in glänzender Toilette wetteifern. Und beide würde ein moderner Regisseur mit Donnerwettern überbrüllen.

Vasant. Das Firmament, ich glaub', es löst sich auf:
Von Indra's Donnerkeil zerschmelzt, zergeht es
In Schauerfluthen unerschöpflich. Bald
Erhebt, bald senkt sich das Gewölk. Der Donner
Bald brüllt er laut, bald schüttet er sich aus
In Feuergüssen. Grollt nun tief und hohl
Phantast'scher Launen voll, dem übermüth'gen
Emporkömmling vergleichbar, den das Glück
Erhöht, das wandelbare.

Vîta. Ganz in Flammen
Steht nun der Himmel; nun fliegt über ihn
Ein Heer von Blitzen hin, gleich weissen Störchen.
Glüht, jetzt mit Indra's Bogen um die Wette,
Der seine tausend Speere rasselnd schleudert;
Schäumt nun vor Wuth auf, hadernd bald mit Stürmen,
Bald mit den Wolken, traubicht dick geschaart:
Die nun, entrollt, den ringelförm'gen Leib
Hinschleifen, gleich gefleckt missfarb'gen Schlangen.

Vasant. Schmach, Wolken, über euch, die ihr zurück
Mich schrecken wollt mit lautem Zornesschnauben,
Und Wasserspeere mir entgegenstrecket,
Auf meinem Gange zum Geliebten hin.
Indra — nicht ziemt dir's, meinen Pfad zu hemmen.
Entferne deine Wolken, huldreich meiner Liebe,

Wenn je du Liebe fühltest, und des Gatten
Gestalt annahmest bei Ahalyâ.[1])
Doch sey's drum — rase fort — geuss aus die Fluth
Und wirf die hundertschäftigen Speer' — Umsonst!
Du hemmst das treue Mädchen nicht, das hinfliegt
An des Geliebten Brust, um von den Schrecken
In seinen Armen auszuruhn.
Vom Wolkengott begreif ich's: Was vom Manne kommt,
Ist wild unbändig — Aber Blitzes Flamme, du,
Des Himmels silberfüss'ge Nymphe — wie
Magst du nicht kennen, fühlen, nicht verstehn
Die Sehnsucht, die ein Mädchenherz verzehrt?!

Vita. Genug — (Das hätte ein indogermanischer Regisseur längst gerufen) —
Genug — sie zeigt sich freundlich nun gesinnt[2]),
Der Leuchte gleich in Indra's Saal; dem Banner,
Dess lichte Wimpel auf den Höhen flattern —
Dem goldnen Gurt gleich, um Airâvat's[3]) Brust:
So glänzt sie, zeigend euch des Liebsten Haus.

Vasantasênâ tritt in den Garten. Die Vîta zieht sich zurück. Maitrêya bezeichnet ihr die Laube, worin Chârudatta sich befindet. Sie begiebt sich in die Laube, und streut, dem Chârudatta sich nähernd, Blumen über ihn aus, mit der Begrüssung:

Herr Spieler — guten Abend biet ich euch.

Chârudatta erhebt sich, erwiedert den Gruss:

Glaubt, Fräulein, trauervoll bracht' ich die Tage,
Und schlaflos hin die Nächte — Nun mir aber
Eu'r holder Anblick ward zu Theil, fühl' ich
Verschwunden Gram und Sorg' und Kummer. Seid
In meiner Laube mir willkommen. Setzt euch!

Maitrêya erhält den Auftrag, ein trocknes Gewand vom feinsten Gewebe herbeizuholen. Vasantasênâ's Mädchen ist damit um sie beschäftigt. Maitrêya's Frage, was sie hergeführt, beantwortet die Zofe: Ihre Herrin wünsche, den Werth des Perlenhalsbandes zu kennen, das er ihr gebracht. Maitrêya (Chârudatta anwinkend): „Da — sagt ich's nicht?“ Ihre Gebieterin — fährt das Mädchen

1) Die indische Alkmene. — 2) Die Blitznymphe. — 3) Indra's Elephant.

fort — habe das Halsband im Spiel verloren — Maitrêya. „Hem — Tick für Tack.“ — Und biete als Ersatz dies Kästchen an. — Das Mädchen giebt ihm das von Sarvillâka gestohlene Kästchen. Maitrêya prüft es genau. Chârudatta erklärt dasselbe für nachgemacht. Dienerin und Maitrêya versichern ihm das Gegentheil. Maitrêya wünscht trotz alledem den Besuch abzukürzen, und beruft sich auf das crêve - coeur aller europäischen Regisseure, auf das Ungewitter, das Schilderungsschwanger, sich wieder über unsern Häuptern zusammenzieht. Kaum gesagt, entladet sich dasselbe in einen Wolkenbruch von Prachtbildern, die Chârudatta seinem schönen Gaste zum Besten giebt, worunter ihr aber das letzte am besten gefällt:

Seht, Fräulein, wie das Firmament, gesalbt
Mit Balsam, schwarz wie der Tamâla Farbe,
Und von der Lüfte duft'gem Hauch gefächelt,
So zärtlich wird umarmt von Blitzesgluth,
Wie von der Liebenden der heiss Geliebte —

Vasantasênâ sinkt ihm in die Arme.

Chârudatta (sie umarmend).

Kracht laut und lauter nur, ihr Wolken oben!
Musik ist Euer Tosen mir: Aus euch
Quoll Liebessegen in mein schmachtend Herz . .
Glückselig, deren Haus das Wesen einschliesst,
Das sie anbeten, und in deren Armen
Die schönen Glieder zitternd hold erwarmen.
Schau, Liebchen, Indra's Bogen spannt sich um den Himmel,
Wie Arme, die vor Müdigkeit sich strecken.
Weit gähnend zeigt der Zunge Blitz der Himmel;
— (Wie erst der Regisseur!?) —
Sein Wolkenkinn hängt tief herab.
— (Noch tiefer das des Regisseurs.) —
Zur Ruhe
Lädt Alles ein. Lasst nun zurück uns zieh'n.
Die Tropfen fallen singend, und ihr Klang
Tönt von den Blättern, von dem Kieselgrund
Und Bach herauf, mit solcher Harmonie,
Wie Stimm' und Laute nur sie lieblich wecken.

Hier würde die westindische — d. h. europäische — Dra-

maturgie den Faden des Hauptmotives in unserem Schauspiel für abgesponnen erklären. Hat doch dem edlen, leidmüthigen Chârudatta der Gewittersturm die zweite Gattin — die Komödienbraut fast jedes indischen Drama's — in die Arme gewettert, und Beide in den sichern Hafen einer glückseligen Bigamie. Denn glückselig muss diese seyn bei einem Weibe, wie Chârudatta's erste Frau, die ihrer Nebenbuhlerin zu liebe ihr letztes kostbares Geschmeide geopfert; bei einem Gatten, wie der vielgeprüfte, weise Chârudatta, mit einem Herzen, das lauter Liebe, und das in Vasantasênâ das Schönmenschliche im Allgemeinen anbetet: die vollkommenste Genugthuung in seinen Augen für das Allgemeinmenschliche einer Schönheit für Alle; bei einer solchen Schönheit endlich, die ein Herz voll reiner Liebesgluth, durch alle Schauer eines Natur-Aufruhrs, dem Geliebten zutrug, wie eine Priesterin die lohende Flammenschaale dem Altare ihrer Gottheit; bei einer Courtisane, die aus allen Schrecken der Feuer- und Wasserproben einer Gewitternacht brautheilig hervorging, wie Pamina, das lichtreine Töchterlein der „sternenflammenden Königin der Nacht.“ Mehr verlangt der Zuschauer nicht; der europäische nämlich. Der indische Bussbegriff aber glaubt nun erst die rechten feuerigen Kohlen, und auf dem Haupte des fünften Actes, sammeln zu müssen. Aus solcher Empfindung heraus schrieb auch der grosse deutsche Dichter sein indisch-menschenseliges Buss- und Läuterungsgedicht: Der Gott und die Bajadere:

Aber, sie schärfer und schärfer zu prüfen,
Wählet der Kenner der Höhen und Tiefen
Lust und Entsetzen und grimmige Pein.

Solche innere Nachtgewitterstürme, solche Seelen-Fegefeuer hat auch unsere Bajadere noch zu bestehen; haben beide, haben die drei Gatten zusammen, hat Chârudatta's ganzes Haus noch zu bestehen. Und in Folge dessen unsere Leser noch weitere fünf Acte, die jedoch unser Bericht, im Hinblick auf ihre, der Leser nämlich, mit der dramatischen Muttermilch eingesogene Fünfactengeduld, summarisch abmachen und erledigen, und die ganze weitläufige Verhandlung zu einer blossen Inhalts-Angabe zusammenpressen wird, zu einem Stoss Acten in der Nuss.

Vor Allem ist unsere Braut noch lange nicht unter der

Haube. Sie bringt die Nacht bei ihrem ehegattlichen Bräutigam als Gast zu, und er tritt aus seiner Schlafstube, wie der Bräutigam aus der Kammer, aber einer einschläferigen, und wie ein Bräutigam la veille aus der Kammer tritt, nicht au lendemain. Als Vasantasênâ beim Erwachen nach Chârudatta fragt, lustwandelt dieser schon lange, auf seiner Morgen-Promenade in dem „alten Blumengarten“ Pushpakaranda. Seine Hausmagd, Radanikâ, führt sein Söhnchen, Rohaséna, der Vasantasênâ zu, um ihr den Morgengruss zu bieten. Der Kleine bringt sein Spielwägelchen mit, den Hauptbelden des Stückes, wonach es heisst, von Lehm bekanntlich, wie andere Hauptbelden mehr. Und gar nicht nach dem Sinne des Knaben. „Ich mag nicht den Wagen“, ist sein erstes Wort; „er ist von Lehm, ich will einen von Gold haben.“ Er hatte eine solche Spielkutsche von Gold bei des Nachbars Sohn gesehen, und wünschte sich auch eine dergleichen. Die Mutter kaufte ihm ein Wägelchen, aber auf dem Töpfermarkt. Der Knabe widmet ihm seine ganze Verachtung. Vasantasênâ hört davon, nimmt ihr Geschmeide ab, und legt es dem Knaben in den Wagen, mit dem Bemerken, dass er sich eine goldene Spielkutsche dafür kaufen soll. Das Perlenband hatte sie schon seiner Mutter zurückgestellt.

Wagen, grosse und kleine, spielen in diesem Stück die Hauptrollen. Schon ist von Samsthânaka, der, wie man sich erinnern wird, bereits einen Karren voll Geschenke für Vasantasênâ abgeschickt hatte, mit dem er sehr schlecht gefahren, nun ein zweiter mit dessen Diener vorgefahren. Unser närrischer Königs-Schwager, das fünfte Rad am Wagen, den Gott Amor, als „Schwager“, kutschirt, lässt den Diener mit seinem Gefährt schleunigst nach dem Blumengarten Pushpakaranda eilen. Der Stossfalk in der Narrenkappe hat schon Wind bekommen. Während der Diener vom Wagen springt, um andere Karren, die ihm den Weg versperren, durch blosse Nennung des königlichen Schwagers, aus dem Wege zu räumen, ist Vasantasênâ aus Chârudatta's Haus getreten, um ihm nach dem Blumengarten zu folgen, wieder auf einem Wagen, den er für sie von seinem Diener hatte bereit halten lassen, der aber noch nicht zur Stelle ist. Vasantasênâ hält Samsthânaka's vom Kutscher verlassenes Gefährt für Chârudatta's, und besteigt dasselbe. Der Kutscher kommt zurück, und fährt davon mit Va-

santasênâ, ohne zu ahnen, dass Jemand im Wagen sitzt, geschweige Wer darinnen sitzt. Verfolgungs-Lärm hinter der Scene. Der Sohn des Kuhhirten, der prophezeihte Thronfolger, Aryaka, ist mit Hülfe Sarvillâka's und Genossen aus dem Gefängniss gebrochen. Er tritt auf, noch die Kette am Fuss, und hält einen Monolog in gebundener Rede, der Hand und Fuss hat, die wir aber laufen lassen, um zu erzählen, dass der für Vasantasênâ bestimmte Wagen in dem Augenblick vorfährt, wo Aryaka mit dem Monolog fertig geworden. Kuhhirt's Sohn besinnt sich nicht lange. Ein Sprung, und er sitzt mit dem Sprenger im Wagen. Chârudatta's Kutscher hört die Schellen des Sprengers, glaubt die Fussglöcklein Vasantasênâ's klingeln zu hören und schiebt ab mit der Karre. Hinterher die Häscher; sie holen den Wagen ein, und halten ihn an. Einer derselben wirft einen Blick hinein. Aryaka fleht um Schutz. Der Häscher sagt ihm denselben zu, noch ehe er ihn erkannt hat, da Chârudatta's Kutscher Vasantasênâ als Fahrgast angegeben. Zum Glück für Aryaka ist dieser Häscher ihm befreundet, während der zweite, sein Feind, gerade sich entfernt hatte. Der versprochene Schutz wird redlich geleistet. Inzwischen kehrt der zweite Häscher zurück, will sich selbst überzeugen und zusehen, ob's wirklich Vasantasênâ. Darüber gerathen die beiden Häscher in Wortwechsel. Der erste wirft den zweiten zu Boden. Dieser entfernt sich mit Drohungen und Flüchen. Der erste steckt seinem Freund Aryaka ein Schwert zu, und ist entschlossen, zu seiner Sicherheit, die Partei Aryaka's zu ergreifen. Alle diese Scenen sind mit dreistem, freiem Meistergriffel skizzirt. Der Dialog sprüht von charakteristischer Lebenswahrheit.

Act VII. Der Blumengarten Pushpakaranda. Chârudatta und Maitrêya gehen darin spazieren. Der Wagen mit Aryaka langt daselbst an. Maitrêya soll Vasantasênâ absteigen helfen. Hat sie denn, brummt er, Sprenger an den Füssen, dass sie nicht absteigen kann? Wirft einen Blick in den Karren — hola, was giebts da drinnen? Keine Vasantasênâ, aber einen Vasantasênus. Chârudatta, unwillig über den unzeitigen Scherz, tritt selbst heran, um der Erwarteten aus dem Wagen zu helfen, und ist nun nicht weniger über den unbekannten Koloss betroffen, den er, statt Vasantasênâ, vor sich sieht:

Die Arme: des Elephanten mächtige Hauer;
Brust, Schultern sehnig kraftvoll, wie des Löwen;
Der Blick geröthet und voll Ingrimm rollend.
Gefesselt seine Glieder —? Wer vermochte
So wucht'gen Leib zu bändigen? — Wer bist du?

Aryaka nennt seinen Namen und bittet um Schutz. Chârudatta lässt ihm die Ketten abnehmen. Gegenseitige Urbanitäten; Artigkeiten, die ans Chinesische grenzen. Chârudatta rathet schleunige Flucht. Aryaka nimmt den Rath dankbar an und flieht bis auf Weiteres. Chârudatta fühlt sein linkes Auge zucken; ein schlimmes Omen für ein indisches Auge, zumal für eines, das, anstatt der ersehnten Braut, einen Kuhhirten in Ketten erschaut, von Ansehen eines angeschirrten indischen Büffels:

Betrübt ist's, der Geliebten Anblick missen.

Act sieben ist schwach, aber nicht viel länger als unser Bericht über ihn, und darum gut. Den achten kündigt Chârudatta an durch sein Ausweichen vor dem uns schon aus Act II. bekannten Gelenkreiber (Samvâhaka), Würfler, und Buddha-Mönch (Sramânaka), bei dessen Anblick ihm das rechte Auge anfängt zu zucken.

Der Bettelmönch eröffnet Act VIII. im Blumengarten mit einem frommen, erbaulichen Morgenlied. Kaum hat er es zu Ende gesungen, dringt Prinz Samsthânaka, der inzwischen, in Begleitung seines Vîta, den Garten betreten, wüthend auf ihn ein mit gezogenem Schwerte:

Samsthânaka. „Stillgehalten, elender Landstreicher! oder ich hau' dir den Schädel ab, wie man den Krautbüschel in einem Gemüseladen vom Scheitel eines rothen Rettigs mäht.“ Der Vîta sucht ihn zu beruhigen. Samsth. „Was ist dein Treiben hier? Sram. Ich wollte mein Kleid in diesem Teiche rein waschen. Samsth. Schuft! ist dieser superlative Garten mir von meiner Schwester Ehegemahl, dem Râja, zu solchem gemeinen Gebrauch geschenkt worden? Was? Hunde trinken hier am Tage, Shakals bei Nacht — ich selbst, so hoch ich steh' in Rang und Würden, ich selbst bade hier nicht, und ihr untersteht euch hier eure schmutzigen und stinkigen Lumpen zu waschen? — Aber ich will kurzen Process mit euch machen auf Hieb und Stich.

Der Buddha meint, sein Kleid sey noch nicht so schmutzig, da er seit Kurzem erst dieses Gewerbe eines Bettlers ergriffen. — Samsthân. „Und warum erst seit Kurzem? Warum hast du nicht gleich bei der Geburt das Bettlerhandwerk getrieben, Schurke? (schlägt ihn). — Sramân. „Gelobt sey Buddha!“ Vîta winkt ihm, sich zu entfernen. Samsthân. „Halt, sag ich!“ . . . Vîta. „Oh lasst ihn doch, den Armen, gehn.“ Samsthân. „Unter Einer Bedingung.“ — Vîta. „Die ist?“ Samsthân. „Er soll allen Mudder aus diesem Teiche schöpfen, ohne das Wasser zu trüben — wo nicht, aus dem Wasser einen Haufen machen, und alsdann den Schlamm fortschaffen.“ . . . Vîta hilft dem Mönch davon. Nun legt der Prinz die unverwerflichsten Proben von durchlauchtigstem Aberwitz vor dem Vîta ab, als schwärmerischer Naturfreund und hungriger Liebhaber. Es sey bald Mittag und nach seinem Appetit zu schliessen, müsste der Kutscher längst hier seyn. Inzwischen will er zu seinem Privatvergnügen dem Vîta ein Liedchen singen. Er singt: „Nun, was sagt ihr dazu?“ Vîta. „Dass ihr ein Gandharva [1]) seyd.“ Samsth. „Wie sollt' ich nicht? Bei meinem Mittel, meinen Gesang zu pflegen: Asa foetida mit Kümmelsamen, Theriak und Pfeffer, — und ihr wundert euch über die Süssigkeit meiner Stimme?!“ Endlich kommt der Kutscher angefahren. Samst. „Ei, mein Junge, ist man endlich da?“ Kutscher. „Ja, Herr.“ Samsthân. „Und der Wagen?“ Kutsch. „Hier ist er.“ — Samsth. „Und die Ochsen?“ Kutsch. „Hier stehn sie.“ Samsth. „Und du?“ Kutsch. „Alle miteinander hier.“ . . . Samsth. heisst den Vîta einsteigen. Dann will er wieder zuerst hinauf. Nach einem Blick in den Wagen: Oh mein — ich bin ein verlorener Mann! Da sitzt ein Dieb drin oder eine Teufelin. Wenn eine Teufelin, werden wir ausgeplündert, und ist's ein Dieb, lebendig aufgefressen.“ Vasantasênâ's Lage lässt sich denken:

O des verhassten Unholds. Was beginn ich?
— — — — Ich unglückseliges Geschöpf! —

Samsth. Der niederträcht'ge Lump — der Kutscher — vergisst den Wagen zu untersuchen. —
Seht her, Freund Vîta, ein Weibsbild!

1) Sänger in Indra's Himmel.

Vita. (sieht in den Wagen) Wie ist das möglich?
Was führt das Reh her in des Tigers Krallen? —

Er lässt den Prinzen dabei: es sei ein Teufel. Als aber Samsthân. doch einsteigen will, muss ihm Vîta die Wahrheit sagen. Samsthân. ausser sich vor Freuden, nennt sich einen zweiten Vasudêva (Vischnu), springt in den Wagen, wirft sich Vasantasênâ zu Füssen. „Himmlische Mutter, erhöre mein Flehen." Vasantasênâ stösst ihn von sich. „Fort, Eure Näh' erregt mir Grau'n und Abscheu." Samsth., in höchster Wuth, fragt den Kutscher, wie das Weibsbild in den Wagen komme. Als er vom Kutscher erfährt, sie müsse vor Chârudatta's Haus eingestiegen seyn — „Dann ist sie" — schnaubt er — „nicht meinetwegen hergekommen — herunter mit euch, Madam! Das ist mein Wagen. Ihr kommt, vermuth' ich, zu einem Stelldichein mit jenem Hund von einem Bettler:

Vasant. Was ihr als Schmach mir vorwerft, ist mein Stolz,
Mein höchster Ruhm — gescheh' mit mir, was will.

Samsthân. „Mit diesen wackern Händen, bewaffnet mit zehn Nägeln, und äusserst gewandt im Züchtigen, will ich euch bei den Haaren aus dem Wagen zerren, wie Jatâyn, als er Bâli's Weib ergriff." Aber Vîta widersetzt sich der Brutalität des Rasenden:

Erwägt, Herr — haltet ein, vergreift euch nicht
An diesen goldnen Flechten — Welche Hand
Entrisse, noch so rauh, die Blüthen-Locken
Dem zarten Stengel — Ich helf' ihr vom Wagen.

Samsthân. (beiseit) „Die Wuth, die ihr verächtliches Betragen gegen mich in mir entzündet, kennt keine Grenzen. Ein Stoss — mit dem Fusse — mir! Ich bin entschlossen — sie stirbt! (laut zum Vîta) Wenn ihr Lust nach einem Mantel habt mit breiter Borde und ein hundert Stück Troddeln dran, oder neugierig seyd, wie ein Bissen zartes Fleisch schmecken mag — so ist jetzt die Zeit." Vîta. „Was meint ihr?" — Samsth. „Wollt ihr mir einen Dienst erweisen?" Vîta. „In Allem, was billig und vernünftig ist." Samsth. „Es ist nichts dabei, was nach Unvernunft schmeckt, so wenig wie nach Teufelsdirnen." Vîta. „sprecht!" — Samsth. „Tödtet sie!" Vîta (hält sich die Ohren zu):

Tödten ein junges und harmloses Wesen
Von feinen Sitten und der höchsten Schönheit —
Der Hauptstadt Zier und Stolz — Wo glaubt ihr, fände,
Wo meine Seel' ein Floss zur Ueberfahrt
In's Jenseits auf dem Strom der Ewigkeit?

Samsth. Ich lass' euch ein Schiff eigens dazu ausrüsten — Kommt — Was habt ihr zu befürchten? — An diesem einsamen Ort, wer sieht's?

Vîta. Die Schöpfung, die Natur, das weite Raumgebiet
Des ganzen Alls, die Geister dieser Gründe,
Der Mond, die Sonne sieht's — des Himmels Wölbung,
Der Erde fester Ball, der Hölle grauser
Beherrscher und die selbstbewusste Seele —
Sie alle zeugen für und wider, je
Nachdem wir thun, und sehn auch diese That. —

Samsth. So werft ein Tuch auf sie und deckt sie zu.

Vîta. Der Wahnsinn spricht aus euch.

Samsth. Und aus euch ein alter, guter, nichtsnutziger, memmenhafter, ausgetrockneter Laberdan. Auch gut — Wird sich ein Anderer finden. Sthâvaraka (der Kutscher) wird's thun. Hier, Sthâvaraka, mein Junge. Ich will Gold dir geben.

Sthâv. Dank euch, Gnaden — ich wills nehmen.

Samsth. Einen goldnen Stuhl sollst du haben.

Sthâv. Ich werde mich drauf setzen.

Samsth. Von jedem leckern Bissen auf meiner Tafel sollst du kosten.

Sthâv. Ich werde davon essen; habt keine Bange.

Samsth. So achte meines Auftrags.

Sthâv. Lasst hören.

Samsth. Schlag diese Vasantasênâ todt.

Sthâvaraka entschuldigt sich, wie der Vîta, mit dem Jenseits und auch noch mit der Seelenwanderung, die ihn zur Strafe für eine Mordthat abermals als Sclave von Samsthânaka möchte geboren werden lassen. Samsthânaka fällt nun selbst über Vasantasênâ her. Der Vîta wirft ihn zu Boden. Nun versucht es der Elende mit List: „Wie ihm sein Freund und Lehrer so etwas im Ernste zutrauen kann, einem Mann von seinem Rang und seiner fürstlichen Geburt. Er habe sie nur schrecken wollen, um das Mädchen fügsam zu machen und willig seinen Wünschen. Vasantas. scheue blos die Gegenwart des Vîta. Er möchte ihm den Gefallen thun, sich auf eine Weile zurückzuziehen, und bei der Gelegenheit den Schlingel von Diener, der davon gegangen, zurückholen. Das Mädchen werde sich fügen, sobald sie mit ihm

allein. Der Vîta, um den Rasenden nicht auf's äusserste zu treiben, und überlegend, dass Vasantasênâ wirklich durch seine Gegenwart in ihrem Widerstande bestärkt werde, will sie einen Augenblick allein lassen. Vasantasênâ hält ihn zurück:

Verlasst mich nicht, ihr seyd mein einziger Schutz.

Vîta beruhigt sie und nimmt dem Prinzen das Wort ab, ihr nicht unwürdig zu begegnen, zieht sich zurück behält aber den Prinzen im Auge. Dieser merkt des Vîta Absicht, spielt gegen Vasantasênâ den Zärtlichen. Vîta glaubt, die Liebe gewinne über den Wütherich die Oberhand, er dürfe jetzt seinen Worten Glauben schenken, und entfernt sich um den Diener zurückzuholen. Samsthânaka, der sich nun mit Vasantasênâ allein weiss, versucht es Anfangs mit den süssesten Versprechungen, will sie mit Gold, mit allen Schätzen und Herrlichkeiten überschütten; verlegt sich auf rührendes Flehen und Bitten.

Vasantas. Was halt' ich noch an mich? — Zurück — Elender!
Ihr lockt mich nicht, Verworfener, mit Gold!
Noch wird mein Herz die Huldigung verrathen,
Die dem Verdienst es zollt, ob dies auch arm.
Zu lieben solchen Werth erhöht mein Leben
Und taucht in Glanz mein niedriges Geschick.
Und preis sollt' ich ihn geben? Lassen sollt' ich
Des Mangobaumes stattlich edlen Stamm,
Und um ein werthlos schlecht Gestrüpp mich ranken?

Samsthân. Was? den Habenichts, Chârudatta, wagt ihr mit einem Mango zu vergleichen und mich mit Krüppelholz, mit Dhak, oder gar Kinsuka und ähnlichem Unkraut? Ihr Buhlerin, ihr eines Bettlers von Brahmanen Buhlerin!

Vasantas. Entzückend Wort — ihr preist mich nur, fahrt fort! —

Samsthân. Er schütz' euch denn, wenn er's vermag!

Vasantas. Mich schützen — wär er hier, geborgen wär' ich.

Samsthân. Wer ist er? Sakra oder Bali's Sohn, Rudra, Jatáyn oder Trisanka. Und wär' er diese alle miteinander, er könnte euch nicht helfen. Wie Lita von Shânakya, Dranpadi von Jatáyn erschlageu ward, so du von mir! (er legt Hand an sie).

Vasantas. O theure Mutter, theurer Chârudatta!
Zu kurz war, zu hinfällig unsre Liebe
Zu frühe starb ich — Hülfe rufen will ich —
Wie? soll man aussen meine Stimme hören?
Das wäre schimpflich — dies nur, dies noch — Segne,
O Himmel, segne meinen Chârudatta.

Samsthân. Noch immer seinen Namen — immer? — Ha! — (ergreift sie an der Kehle.)

Vasantas. (mit erstickter Stimme) Segne meinen Chârudatta —

Samsthan. Stirb Buhlerin, stirb! (erdrosselt sie). Es ist gethan, — der Garten ist leer. — Ich kann sie unbemerkt fortschaffen. Wer das sieht, wird sagen, dass dies keines andern Menschen Sohn gethan. Der alte Gauch wird bald wieder hier seyn. Ich will zurücktreten und ihn beobachten.

Vîta kommt mit dem Diener zurück.

Vîta. Ich bringe Sthâvaraka wieder. — Wo ist er? Hier seh ich Fussspuren, es sind die eines Weibes.

Samsthânaka tritt vor, begrüsst ihn und den Diener.

Vîta. Nun gebt mir mein Pfand heraus.

Samsthân. Was für ein Pfand?

Vîta. Vasantasênâ.

Samsthân. Sie hat sich fortbegeben.

Vîta. Wohin?

Samsthân. Sie ging euch nach.

Vîta. Sie kam mir nicht entgegen.

Samsthân. Welchen Weg nahmt ihr?

Vîta. Ostwärts.

Samsthân. Ah, dann stimmt es — sie wandte sich nach Süden hin.

Vîta. Von dieser Seite komm' auch ich.

Samsthân. Dann wird sie wohl nordwärts ihren Weg genommen haben.

Vîta. Was meint ihr? Ich versteh' euch nicht, sprecht deutlich.

Samsthân. Ich schwöre bei eurem Haupt und bei meinen Füssen [1], dass ihr euch keine Sorgen weiter darüber zu machen braucht. Ihr könnt völlig ruhig seyn. Ich hab' sie ermordet.

Vîta. (entsetzt) Ermordet. —

Samsthân. Ihr glaubt mir nicht? So sehet her! Da schaut, die erste Probe meiner Tapferkeit (zeigt Vasantasênâ's Leiche).

Vîta. (umsinkend) Ich bin des Todes.

Samsthân. Heida — nun ist er hin. —

Vîta erholt sich wieder; klagt um Vasantasênâ. Eine Todtenklage, welche an die über Imogen's Scheinleiche, in der Höhle des alten Bellarius, von diesem und den beiden Prinzen angestimmte Trauerklage erinnert [2]):

1) Ein verächtlicher Schwur. — 2) Cymbel. IV. sc. 3.

Der Strom der Zärtlichkeit ist nun versiegt,
Und Schönheit flieht in ihre lichte Heimath.
Voll Anmuth warst du und voll Lieblichkeit,
Unglücklich Wesen. Zaubervoll durch Scherz
Und Frohsinn und holdselige Munterkeit.
Dein Herz war liebreich, sanft dein Blick wie Mondlicht.
Der Liebe reichstes Schatzhaus, eine Goldmin',
An eitlen Kostbarkeiten unerschöpflich,
Liegt, ach, erbrochen hier, geplündert
Zertrümmert von ruchloser Hand, — hinweg
Von dieser Stätte! (der Prinz hält ihn zurück) haltet mich nicht fest.
Zu lang nur war ich Freund euch und Begleiter.

Samsth. Das wäre mir! Ihr kommt mir gut. Habt die Vasantasênâ kalt gemacht und wollt nun mich beschuldigen! Denkt ihr, ich sey so ganz ohne Freunde und Beschützer?

Vita. Nichtswürdiger!

Samsth. Lasst's gut seyn. Ihr sollt Gold haben, Kleider die Hülle und Fülle, einen Turban — wenn's seyn muss — aber schweigt davon; kein Vorwurf noch Tadel trifft uns dann —

Vita. Behaltet eure Gaben!

Sthâv. Schand und Schmach.

Samsth. Ha, ha, ha! (lacht laut auf.)

Vita. Zähmt euer Lachen. Hass sey zwischen uns.

Samsth. Gebt euch zufrieden. Lasst uns baden gehen.

Mit einer Verwünschung des Mörders und nach einem Klageabschied von Vasantasênâ's Leiche entfernt sich der Vita.

Samsth. Wo wollt ihr hin? In diesem meinen Garten habt ihr ein Frauenzimmer umgebracht. Folgt mir und gebt Rechenschaft vor meinem Schwager, dem König. (Hält ihn fest.)

Vita. Hinweg, toller Tölpel! (zieht sein Schwert.)

Samsth. (zurückprallend) Mir Recht. Wenn ihr erschrocken seyd, könnt ihr abziehn.

Vita. (für sich) Hier bin ich in Gefahr. Ja, folgen will ich
Dem Servillâka und Chandana und
Mit ihnen mich gesellen zu der Schaar,
Die um Aryaka sich gesammelt hat. (ab.)

Samsthânaka befiehlt dem Diener, ihn vor dem Gartenthor zu erwarten, nachdem er ihm seine Schmucksachen geschenkt; mit dem stillen Vorbehalt, ihn gelegentlich aus dem Wege zu räumen. Der Diener entfernt sich. Samsthânaka sucht Blätter zusammen, und schüttet sie über Vasantasênâ:

„Nun nach Hof, wo ich eine Klage gegen Chârudatta anstellen werde, dass er die Vasantasênâ ermordet, um in den Besitz ihrer Habe zu gelangen. Trefflich ausgedacht! — Nun an mein Geschäft! (sich entfernend). Dort kommt der Schurke, der Bettelmönch wieder. — Er grollt mir von vorhin, weil ich ihm gedroht, ihm die Nase aufzuschlitzen. Wenn er mich hier findet, wird er aus Rache mich als den Mörder angeben. Wie vermeid' ich ihn? Ich kann über diese gesunkene Mauer springen. So entflieh' ich, wie der Affe Mohenkra durch den Himmel, über die Erde und Hölle hinsprang, vom Hanuman-Pik nach Lanká (Ceylon) hinüber."

Mohenkra heisst der Pik und Hanuman der Affe. Er springt hinunter. Der Sramânaka (Bettelmönch) tritt ein. Er sucht eine Stelle, um seinen gewaschenen Mantel zu trocknen, findet den Blätterhaufen, worunter Vasantasênâ's Körper verborgen, dazu passend, und breitet das Gewand darüber hin. Singt sein Buddha-Lied; gedenkt der Wohlthat, die ihm Vasantasênâ erwiesen, in deren Haus er Schutz und Zuflucht fand, und wünscht sich die selige Ruhe nicht eher, als bis er's ihr vergolten.

„Horch — Es seufzte Was unter diesen Blättern. — Vielleicht nur das Knistern des trocknen Laubes, vom feuchten Tuch. — Hilf Himmel, da spreiten sich Vogelflügelchen aus. (Eine von Vasantasênâ's Händen kommt zum Vorschein.) Eine Frauenhand — so wahr mir — voller Ringe und Juwelen . . . nun eine andere. Ganz gewiss sah ich schon einmal irgendwo diese Hand . . . Es ist, es ist dieselbe, die mir jüngst dargeboten ward, als ich Hülfe suchte."

Wirft den Mantel von den Blättern, und erblickt Vasantasênâ. Feuchtet ihr das Gesicht mit dem Mantel, und fächelt ihr frische Luft zu.

Vasant. (zum Leben erwachend). „Dank, — Dank mein Freund, — Wer seyd Ihr?" — Sraman. „Erinnert ihr euch nicht meiner, Fräulein? Ihr habt mich einst mit zehn Suvarnas (Goldstücke) losgekauft." — Vasant. „Ich erinnere mich Eurer. Alles Andere entschwand meinem Gedächtniss. Ich hab' viel Leid seitdem erfahren." — Sraman. „Wie so denn, Fräulein?" — Vasant. „Wie mein Geschick es hat verdient." — Sraman. „Erhebt Euch, Fräulein. Helfet euch bis an diesen Strauch.[1]) (Er biegt ihr einen Zweig entgegen, an dem sie sich aufrichtet.) In der Nachbarschaft, in einem Nonnenkloster wohnt eine heilige Schwester; bei ihr mögt ihr eine Zeitlang bleiben und euch erholen Sachte, Fräulein, sachte! (Sie entfernen sich langsam). Tretet seitwärts ihr guten Leute! Gebt Raum einem jungen Mädchen und einem armen Bettler! . . . Mir sind die Hände durch mein Gelübde gebunden; ich darf sie nicht führen.

[1]) Einem Buddha - Büsser ist die Berührung eines Frauenzimmers untersagt.

— Was ist einem Menschen wie mir an allen Gütern der Welt gelegen? Sein Reich ist nicht von dieser Welt.“ (Entfernen sich. Actschluss.)

Dieser Act ist meisterhaft durchgeführt und stellt das Schauspiel, von allen uns bekannten Theaterstücken des Morgen- und Abendlandes, denjenigen Dramen Shakspeare's am nächsten, welche, wie Perikles, Maass für Maass, Cymbeline, das Wintermärchen, u. s. w., die romanhaften Figuren, seltsamen Verkettungen, betrübenden Glückswechsel und erstaunlichen Begebenheiten, die abenteuerlichsten Geschicke und die überraschendsten, erfreulich wundersamen Lösungen mit unserer „Spielkutsche“ gemein haben. Die beiden letzten, nicht minder vorzüglichen Acte bringen das Ganze zu befriedigendem Abschluss. Den neunten eröffnet die Gerichtsscene mit einer ungewöhnlich lebendigen und gegenständlichen Schilderung eines derartigen Vorgangs und der dabei verhandelnden Personen. Oberrichter, Richter, Beisitzer, Schreiber, Gerichtsdiener, kurz das ganze Justizpersonal ist nach dem Leben mit einer den dramatischen Styl vielleicht schon überbietenden Genauigkeit geschildert. Ausserdem bleibt die Scene ein merkwürdiges historisches Document, und als Gerichtstableau auch in dieser Beziehung ein erwägenswerther Beleg für die, unbeschadet der eigenwüchsigen Ursprünglichkeit, in Wesen und Form gleichartige Beschaffenheit menschlicher Einrichtungen bei allen culturverwandten Völkern aller Zeiten. Samsthânaka klagt vor dem Gericht den Mörder der Vasantasênâ an, jede seiner Angaben verdächtigend mit der Verwahrung: „Ich that's nicht.“ Vasantasênâ's, als Zeugin vorgeladene Mutter sagt aus, ihre Tochter befinde sich bei Chârudatta. Samsthân. bezeichnet nun Chârud. als den Mörder. Der Oberrichter lässt Chârudatta mit allen Rücksichten einer ehrerbietigen Vorladung entbieten. Der Oberrichter, würdevoll, grossartig, verhehlt seine Bewunderung für Chârudatta in keiner Weise, und glaubt nicht an die Möglichkeit, dass ein solcher Mann einen Raubmord habe begehen können. Die Situation des Chârudatta vor Gericht und sein Verhalten dabei vergegenwärtigt uns wieder die verwandte Lage und Gemüthsstimmung einer Shakspeare-Figur; wir meinen den Antonio im Kaufmann von Venedig, bei aller Verschiedenheit des Grundmotivs. Maitrêya geht eben an der Gerichtshalle vorüber, um der Vasantasênâ, im Auftrage Chârudatta's, die Kleinodien zurückzubringen,

welche sie dem Söhnlein Chârudatta's in die Spielkutsche gelegt hatte. Er trägt das Geschmeide im Gürtel. Als er von Samsthânaka's Anklage gegen seinen Freund hört, fährt er wild auf denselben los, und fällt über ihn her. Im Kampfe entfallen ihm die Schmucksachen. Das nun offenbar gewordene Corpus delicti giebt der Verhandlung, zur grossen Ueberraschung und Betrübniss der Richter, eine für Chârudatta gefährliche Wendung. Sein gramvoll Gemüth, durch Vasantasênâ's Tod verdüstert, achtet der Gefahr nicht. Er ist gefasst und ergeben. Auf Samsthânaka's nun frechgebieterisch wiederholte Anklage, erwiedert Chârudatta resignirt: „Ihr habt gesprochen.“ Zu seinem Leidwesen muss ihn jetzt der Oberrichter festnehmen lassen. Vasantasênâ's Mutter bittet für ihn vergebens. Da er als Brahmane nicht hingerichtet werden darf, lautet das Urtheil auf Verbannung. Der Pâlaka aber, der König, von Samsthânaka's Bosheit aufgehetzt, stösst das richterliche Urtheil um, und befiehlt durch Cabinetsordre, den Chârudatta zu pfählen:

Chârud. Rechtskränkend unbesonnener Monarch!
So stürzt böswilliger Rathgeber Tücke
Den wahnbethörten Fürsten in grausamer
Rechtsschändung Höllenfeuer; und unschuldig
Fällt so das Volk verräth'rischen Ministern
Als Opfer, die in Schmach das Königthum
Und dessen Herrschaft, und zuletzt —
— Maass ist's für Maass, gerechteste Vergeltung, —
Die Fürsten selber ins Verderben stürzen!

Das lässt ein König seinen Leidenshelden sprechen, wozu andere von ihren Ministern ihr ganzes Land machen lassen:

Die bittere Vergeltung,
Die dein und all' der deinen harrt, o König,
Zückt schon ihr Schwert. Macht fort, ich bin bereit!

Den Gang zum Richtplatz stellt uns der zehnte, letzte, Act vor Augen. Wir sehen Chârudatta zwischen zwei Scharfrichtern dahin wandern. Maitrêya kommt herbei mit Chârudatta's Söhnchen, Rohasêna. Die Gegenwart des Kindes wirkt um so ergreifender, da seine Spielkutsche die Katastrophe herbeigeführt hat:

Chârud. Komm hierher, theures Kind.
Die kleinen Händchen langen sie wohl hin,
Um in die Flammen meines Leichenfeuers
Den letzten kummervollen Thau zu sprengen?

Welch traurig Angedenken lass ich dir,
Das an den Vater dich erinnert, Knabe?
Nimm diese heilge Schnur[1]), weil sie noch mein ist;
Des Brahmen höchste Zierde, Kind! Sie ist
Von Gold nicht, noch Juwelen; doch mit ihr geschmückt,
Bringt Opfer der Brahmane dar den Göttern
Und Weisen. Schmücken wird sie dich nach meinem Tod.

Chârudatta nimmt sich die wollne Schnur ab und knüpft sie dem Kinde um die Schulter.

Kind. Wo führt ihr meinen Vater hin?
Chârud. Zum Tode, Kind.
Kind. Warum denn, lieber Vater?
Erster Scharfrichter. Der König befiehlt's. Seine Schuld ist's, nicht die unsre.
Kind. Nehmt, tödtet mich, lasst meinen Vater los.

Unter Trommelwirbel wird das Todesurtheil verlesen:

Chârud. Dies ist der Qualen grausamste, zu denken,
Dass solche bittre Frucht im Tod mir reift.
O welches Herzleid, Theure, die Verleumdung mit
Ins Grab zu nehmen: ich hätt' dich ermordet!
(alle ab.)

Zimmer im Palast, man erblickt Sthâvaraka, des Prinzen Kutscher, in Fesseln, und hinhorchend nach der Richtung, wo das Urtheil verlesen wird. Er reisst sich los, springt zum Fenster hinunter, eilt auf den Richtplatz und giebt dort den Prinzen als Mörder an. Dieser ist schon dem Entsprungnen nachgerannt, und straft ihn Lügen. Wie das scenisch zu bewerkstelligen, möchte selbst einem solchen abendländischen Regisseur Kopfzerbrechens machen, der den nöthigen Kopf zum Zerbrechen hat, und wär' es ein Schädel, wie der des Sramânaka, unseres Bettelmönchs, der in diesem Augenblick mit Vasantasênâ durch das Volksgedränge bricht. Diese Scene würde auf allen Theatern der Welt die ergreifendste Wirkung hervorbringen. Scharfrichter und Büttel weigern sich, einen Unschuldigen hinzurichten. Der Prinz entflieht. Schergen verfolgen ihn. Gleichzeitig erschallen Siegesund Heilsrufe für Aryaka hinter der Bühne. Servillâka tritt auf mit der Meldung, dass er den Pâlaka, den König erschlagen und dass Aryaka, des Kuhhirten Sohn, den ihm inkraft der Prophe-

[1]) Das Abzeichen der Brahmanen-Kaste.

zeihung zufallenden Thron schon in Besitz genommen. Nun wird auch Samsthânaka gebunden vorgeführt. Er wirft sich dem Chârudatta zu Füssen. Der Moment muss von enormer Wirkung seyn, trotz der verächtlichen Schlechtigkeit, Verruchtheit und Verrücktheit des Prinzen. Servillâka will ihn entzweisägen lassen. Chârudatta verwendet sich für ihn, und erbittet ihm die Freiheit. Man lässt seine Königliche Hoheit laufen. Unsere Bühnen hätten aus ihrem reichhaltigen Inventarium dem Prinzen eine Narrenzelle mindestens der poetischen Gerechtigkeit halber zur Verfügung gestellt, nebst Zwangsjacke und Kette. Statt dessen fügt König Çudra noch eine mit neuen Verwickelungen schwangere Schlussscene an, die mit der Meldung beginnt, dass Chârudatta's Frau, aus Verzweiflungsgram über die Hinrichtung ihres Gatten, sich in den schon angezündeten Scheiterhaufen zu stürzen im Begriff ist, auf welchem die Leiche Chârudatta's soll verbrannt werden. Chârudatta fällt bei der Nachricht in Ohnmacht; stürzt, nachdem er sich erholt, nach dem Scheiterhaufen hin, das ganze Hinrichtungspersonal sammt Volk hinterdrein. Dort angelangt, hält der kleine Rohasêna die Mutter am Kleide fest, die nur Chârudatta's Anblick von ihrem Vorsatze abbringen kann. Nun begrüsst die über alles Lob erhabene Frau Vasantasênâ als ihre theure Schwester. Servillâka verkündet, im Namen von König Aryaka:

Frau Vasantasênâ, mit eurem Werthe
Ist König Aryaka wohl bekannt und
Will als Cousin' euch angesehen wissen —

Wirft einen Schleier über sie, als Zeichen, dass jeder Makel ihres frühern Lebens von ihr genommen und ausgelöscht sey. Chârudatta's Herz hat diesen Schleier längst über sie geworfen und schliesst sie nun als zweite Gattin, mit der ersten und dem kleinen Helden der Spielkutsche in die Arme, wobei der treue, wackere Maitrêya nicht vergessen ist, welcher, der Brahmanischen Seelenwanderung gemäss, nach so und so vielen hundert Jahren, als Lessing's Al-Hafi wieder geboren ward. Aber auch die andern braven Gesellen sind von König Çudra, dem grossen Dichter der Spielkutsche, nicht vergessen. Der Bettelmönch wird Oberer der Buddha-Klöster, und der Prinzliche Kutscher, Sthâvaraka, in den Besitz der Güter seines Herrn gesetzt, der von Glück sagen kann, wenn

ihn sein vormaliger Kutscher in Dienst nimmt und ihn zu seinem Kutscher macht. Chârudatta spricht denn auch in diesem Sinne das treffende Schlusswort: das menschliche Leben sey des Geschickes Spielkutsche:

Das Schicksal spielet mit dem Menschenleben,
Und Rad-gleich dreht sich wirbelnd um die Welt.

Fortuna's Rad ist eines von den Rädern am Spielwägelchen des kleinen Rohasêna.

„Der Spielwagen", sagt Wilson in seiner kritischen Schlussbemerkung, „besitzt namhaften (considerable) dramatischen Werth. Die Handlung, wenn ihr die andern Einheiten fehlen, hat die Einheit des fesselnden Interesse's. Dieses Interesse wird selten vermisst, und jedenfalls greift die scheinbare Unterbrechung mit grossem Erfindungsgeschicke (ingenuity) allenthalben in die Hauptabsicht und Wirkung des Stückes ein. Die Verflechtung der beiden Intriguen (plots) ist hier weit besser zu Stande gebracht, als selbst in demjenigen unserer Schauspiele, auf dessen vorzügliche Schürzung des Doppelknotens wir uns, als Beispiel einer solchen glücklichen Verwebung, zu berufen pflegen: als in dem Stück „der spanische Klosterbruder" The spanish friar.[1])

Die Absetzung des Pâlaka ist mit der Haupt-Fabel so innig verwoben, dass sie nur auf die Gefahr, das Ganze zu beeinträchtigen, davon losgetrennt werde könnte, ohne dass doch die Nebenhandlung die Aufmerksamkeit von der Haupthandlung abzöge . . . Das Meisterstück im Drama ist Samsthânaka. Ein so vollkommen verächtlicher Charakter ist vielleicht noch niemals gezeichnet worden. . . . Er ist kaltblütig und grausam boshaft und gleichwohl so geckisch albern (frivolous), dass er kaum Unwillen zu erregen im Stande ist. Ein ausgezeichnetes Exemplar von einem in Asien nur zu gewöhnlichen Schlag Prinzen, dergleichen daselbst, in Folge einer in Trägheit und servilem Stumpfsinn verlebten Jugend, immer wieder auftauchen." In Asien? Nur in Asien? In Prinz Cloten von Wilson's grossem Landsmann haben wir bereits ein Exemplar desselben Schlages erkannt; und dieser Prinz ist ein englischer Samsthânaka; ist der Stiefsohn Cymbeline's, Königs von Grossbritannien, zur Zeit des Kaisers Augustus, und des Florentiners Jachimo, eines Zeit-

[1]) Von John Dryden.

genossen von Shakspeare. Zum Beweis, dass der grosse Dichter des Cloten die Charaktere im Cymbeline für ewige, allgültige und allzeitige betrachtet wissen wollte. Samsthânaka und Cloten sind daher beide für uns Gattungsprinzen, wozu sich die Exemplare unter allen Himmelsstrichen und Thronhimmeln finden lassen. Ganz eben solche Gattungsprinzen, wie z. B. auch Prinz Ettore Gonzaga in Lessing's Emilie Galotti einer ist, wenn auch cum grano salis; und wie sein Kammerherr, Marinelli, ein Gattungs-Kammerherr ist, mit dem sogar nicht selten der Gattungsprinz zu Einer Prinzenpersönlichkeit verwachsen kann, „of a genus", um mit Wilson zu sprechen, „too common in every age", aber nicht blos „in Asia."

Mâlatî und Mâdhava.

Das Drama stellt das Liebesschicksal des jungen Studenten Mâdhava, und der Mâlatî dar, des Staatsministers Bhûrivasu Tochter. Es ist das Romeo und Julia-Drama der Inder mit glücklichem Ausgang; leidenschaftsvoll, aber nicht tragisch. Die Fabel des Stückes wird als frei erfunden angegeben, und das Schauspiel von den indischen Poetiken und Rhetoriken als ein Muster der Dramen-Gattung Prakárana, oder eines bürgerlichen Schauspiels, gepriesen. Der Dichter desselben ist Bhavabhûti, aus einem berühmten Brahmanengeschlecht, im südlichen Indien geboren. Sein zweiter Name Çrîkantha bedeutet einen Solchen, in dessen Kehle das Glück sich findet, wie es Lassen übersetzt [1], oder in dessen Kehle Wohlredenheit thront (Eloquence), nach Wilson.[2] Sein Zeitalter ist, wie bei den meisten indischen Dichtern, mit historischer Sicherheit nicht fest zu stellen. Das Bhodja Prabandha, oder dichterische Erzählung vom König Bhodja (997—1033 nach Chr.), dessen Verfasser Vallabha Pandita im 14. Jahrh. lebte, nennt den Bhavabhûti unter den Schriftstellern, die am Hofe von König Bhodja sich aufhielten. Aus der Geschichte von Kashmir dagegen erfährt man, dass Bhavubhûti unter König Yasoverma, seinem Gönner, lebte, welcher um 720 n. Chr. regierte. Für diesen frühern Zeitraum hat sich denn die Vermuthungs-Kritik ent-

1) IV, 2, S. 817. — 2) Sel. Spec. II, Pref. zu Mâlati und Mâdhava p. 2.

schieden, in Erwägung anderweitiger, aus dem Drama selbst geschöpfter Gründe. Wie z. B. die rein indischen, von keinerlei Muselmanischen Einwirkungen getrübten Sitten, besonders in Betreff der Frauen von Stande, die in dem Drama, noch frei von jeglichem häuslichen Zwange, in öffentlichem Verkehre erscheinen. Ferner die begünstigte Stellung der Buddha-Büsser, ihr ungehinderter Zutritt zu den Grossen, und ähnliche Merkmale, die der Annahme eines spätern Zeitraums, wo der Buddha-Orden durch den Minister-Brahmanen, Kumârilla Bhatta, bereits verdrängt oder vertrieben war, im Wege stehen. Der Strenge Çiva-Dienst in seinen schrecklichen Formen und Bräuchen, die das Drama vorführt, spricht gleichfalls zu Gunsten einer frühern Periode, als des Bhodja; so wie die Bussübungen der Yoga-Secte darauf hindeuten. Auch herrscht in Mâlatî und Mâdhava eine Bestimmtheit natürlicher Motive, die alles Mystische ausschliesst, was auf den Einfluss der Sankara-Philosophie hinweist, vor welcher eben im 7. oder 8. Jahrh. n. Chr. die mystische Auffassung zurückweichen musste. Nicht minder deutet der Styl in Mâlatî und Mâdhava auf die bezeichnete Periode. Derselbe ist von jenen Wortspielen und ausschweifenden Combinationen frei, welche die Compositionen aus der Zeit des Bhodja kennzeichnen, obgleich er dieser Schreibart in manchem Betrachte wieder nahekommt. Bhavabhûti's Styl ist zwar classisch, aber in hohem Grade ausgearbeitet und kunstreich. Nachdrücklich und kraftvoll im Ausdruck, ist er doch auch weitschweifig und nicht selten dunkel. Er strotzt von der verwickeltesten Prosodie, und wird von Colebrooke [1]) als ein Beispiel des Versmaasses Dandaka angeführt, wo der Vers aus 54 und die Stanze (von 4 Versen) aus 216 Sylben besteht. Der Dichter des Mâlatî und Mâdhava liebt es, bemerkt Wilson [2]), eine unzeitige Gelehrsamkeit zu entfalten, und bedient sich zuweilen einer logischen oder metaphysischen Phraseologie, wo die Sprache der Poesie und Natur am Orte wäre. Trotzdem überwiegen die Vorzüge in den drei dem Bhavabhûti zugeschriebenen Dramen die etwaigen Mängel so entschieden, dass ihn Wilson, und wie uns scheint, mit Recht, nicht blos als grössern Naturmaler, sondern

1) As. Res. Vol. X. p. 213. — 2) A. a. O. p. IV.

auch als Dichter im Allgemeinen über Kâlidâsa stellen möchte.[1]) An Macht und Tiefe der drâmatischen Leidenschaft, wie an Fülle und Kraft der Charakteristik, übertrifft Bhavabhûti den Kâlidâsa ausser allem Zweifel. Wir werden in seinen Anschauungen etwas von Aeschylos' Naturkraft und in der Schilderung der Leidenschaft Shakspeare'sches Colorit finden.

Mâlatî und Mâdhava ist, nach König Çudra's Mrichchakati, das zweitälteste Drama, das aus zehn Acten besteht, mit denen aber unser Bericht, wie ein deutscher Regisseur, umspringen wird, der jedes Stück, sammt dramatischem Process, als einen Bagatell-Process abmacht, und zwar nach türkischer Justiz.

Im Vorspiel begrüsst der Director das Morgenlicht, woraus folgt, dass die indischen Dramen zeitig früh vor Sonnenaufgang, wie die griechischen, begannen. Bei zehn Acten that das nicht minder Noth, wie bei einer Tetralogie. Hierauf ruft der Director den obligaten Schauspieler (Márisha) herbei, um mit ihm den vorgeschriebenen Einleitungs-Dialog zu halten. Der Dialog giebt sich Anfangs einen katechetischen Anstrich; denn die erste Frage des Directors an seinen Márisha ist: „Sag' mir einmal, Márisha, welches sind die Eigenschaften, die der Tugendreiche, der Weise, der Ehrwürdige, der Gelehrte und die Brahmanen von einem Drama verlangen?" Schauspieler. „Gründliche Entwickelung der verschiedenen Leidenschaften; gefälligen Austausch gegenseitiger Zuneigung; Hoheit des Charakters; edlen Ausdruck der Begierden; eine überraschende Fabel und feingebildete Sprechweise." Nach diesem dramaturgischen Examinatorium in nuce ertheilt der Director den hergebrachten Ausweis über den Dichter des Stückes, Bhavabhûti. „Was hilft es," ruft er, an dieser Prolog-Stelle, „mit der Wissenschaft der Yoga, der Sánkhya, der Upanishads und der Vêdas zu prahlen, von denen nicht der geringste Vortheil für die dramatische Composition zu erwarten steht? Fruchtbarkeit der Erfindung, Wohllaut des Ausdrucks, Reichthum der Gesinnungen und Gedanken, das sind die Kennzeichen von Gelehrsamkeit und Genie, wie sie das Drama braucht. Und ein solches Drama hat uns auch der uns freundlich gesinnte und ehrwürdige Bhavabhûti anvertraut, unter dem

1) A. a. O. p. 133.

Titel Mâlatî und Mâdhava und das er selbst gedichtet." . . Nun kündigen sie sich, üblicher Maassen, als die Eröffner der ersten Scene, an: der Director in der Rolle der Buddha-Priesterin Kâmandakî, und der Schauspieler in der Rolle der Avalokitâ, einer Schülerin derselben. Von den Beiden erfahren wir denn aus der ersten Scene die Exposition. Die Väter des jungen Helden und der jungen Heldin des Stückes: Devarâta, Vater von Mâdhava, und Staatsminister Bhûrivasu, Vater von Mâlatî, hatten die Kinder schon im Flügelkleide mit einander verlobt, ohne dass diese davon wissen. Die Buddha-Priesterin Kâmandakî soll nun zwischen den jungen Leuten, im Auftrage der Eltern, eine Liebesheirath vermitteln. Wozu die Umschweife und die Heimlichkeit? fragt Schülerin Avalokitâ. Weil Nándana, der Günstling des Monarchen, um Mâlatî wirbt: Das Bündniss soll der Welt als gegenseitiger Neigung Werk erscheinen. Ein Nebenmotiv im Stücke ist die Liebe zwischen Makâranda, dem Freunde von Mâdhava, und des Günstlings Schwester, Madayantikâ, wodurch die Spannungen und Verwickelungen nicht wenig gefördert werden. Das Verhältniss der Väter zum Liebespaar ist also von vornherein dem in Romeo und Julie entgegengesetzt und die feindselige Gegenwirkung, die dort innerhalb des Familienhasses die Katastrophe herbeiführt, die den Fürsten von Verona, in Opposition mit dieser Feindschaft, nur aus zweiter Hand bestimmt, erscheint hier, im indischen Liebesdrama, ausschliesslich an den Thron geknüpft. Die Macht der Liebe siegt über alle „feindseligen Gestirne," im Bunde mit einer gleichinnigen, aufopferungsvollen Freundschaft. Makâranda, der Mercutio im indischen Liebesdrama, aber ein tieferuster, pathetischer, kein humoristischer Mercutio, benutzt selbst sein Liebesverhältniss mit des Günstlings Schwester zu Gunsten von Mâdhava's, seines Freundes, schliesslichem Liebesglück. In der Buddha-Priesterin Kâmandakî dürfen wir uns den zweifachen Mittlerberuf, den einer würdevoll weisen, wohlthätig beeiferten Amme, und zugleich die Mission eines heilsam geschäftigen Pater Lorenzo vereinigt denken, und, wie schon hieraus folgt, auf Grund einer, von der Intentionsidee in Romeo und Julia wesentlich verschiedenen, ja entgegengesetzten poetisch-philosophischen Endabsicht; auf Grund des offen von Seiten des indischen Dichters bekannten, sein ganzes Drama be-

wegenden und mit dem indischen, in Manu's Gesetzbuch bereits enthaltenen Schicksalsbegriff übereinstimmenden Absichtsgedanken: dass nämlich das menschliche Schicksal, die Geschicke des menschlichen Herzens und ihre Erfüllung ein freies gemeinsames Product äusserer Fügungen und menschlichen Willens oder menschlicher Leidenschaft darstelle; in der Weise, dass selbst jene, die äusseren Fügungen, sich dem menschlichen Geiste und Willen, sich dem die Verhältnisse klug berechnenden und benutzenden Verstande nicht entziehen können; vielmehr sich ihm fügen und in seinem Dienste wirken müssen, wofern nur der klugthätige Verstand mit einer sittlich berechtigten, das vernünftige Wollen in höchster Potenz und Energie offenbarenden Leidenschaft zusammenstimmt, und für diese und ihr zu Nutz und Frommen seine Minen spielen lässt. Wie stark der Zufall sich bei der Katastrophe in Romeo und Julia betheiligt, ist bekannt; wie tief er aber auch in dem tragischen Motiv dieses Trauerspiels begründet liegt, werden wir betreffenden Ortes gleichfalls sehen. Hiezu bietet das indische Liebesdrama das Widerspiel. Hier lenkt die Buddha-Priesterin, der weibliche Pater Lorenzo, ein Lorenzo aber der sein Vermittelungsgeschäft sieg- und erfolgreich hinausführt — hier lenkt unser weiblicher Pater Lorenzo alle Fäden der scheinbaren Fügungen und Zufälle im Einklang mit der sittlich geheiligten Liebesleidenschaft, die um so berechtigter, schuldreiner und vorwurfsfreier, als sie von beiden Vätern gleichsam schon in spe gutgeheissen ward und im Voraus den väterlichen Segen erhalten hatte. Mâdhava's erstes Auftreten verräth sofort die schwermüthige Romeo-Stimmung, die Shakspeare's Romeo schon vor dessen Bekanntschaft mit Julia, und da er noch in den Banden der koketten Rosalinde seufzt, zum tragischen Liebeshelden vorbestimmt. Mâdhava's Freund, Makâranda, der ihn von Ferne kommen sieht, deutet diese Gemüthsverfassung an:

Ha! dort kommt er —
Doch Etwas trübt, verstört ihn, denn sein Gang
Zeigt nicht den muntern Schritt von sonst; ins Leere
Starrt hin sein Aug'; in Unordnung erscheint
Sein Anzug; schwer von Seufzern wogt die Brust . . .

Mâdhava (eintretend, für sich)
'S ist seltsam, höchst seltsam, mein irrer Geist

Kehrt mir nicht mehr zurück. Selbstachtung, Scham,
Vergessne Scham, Beherrschung, Mannheit, Urtheil,
Sie ruhn, verkehrten Sinns, auf Einem Bild,
Dem Bilde des mondwangig holden Wesens.
Ein Wunder nur durchgoss mit höhrer Kraft
Mein ganzes Selbst, als ich verzückt sie schaute —
Und wie getaucht in Himmelsnektar glüht mein Herz.
Berückend Lustgefühl! Zu spät, ach, fühl' ich's:
Verzehrend Feuer nähr' ich in der Brust.

Die Freunde gehen in den Garten. Mâdhava schildert dem Genossen den Eindruck von Mâlatî's erstem Anblick in schwärmerischer Extase.

Wie möchten Worte dir den Eindruck schildern? . . .
Der Augen Wirkung, dieser süssen Augen,
Die, strahlend schüchtern sanft in feuchtem Schmachten,
Mein Herz aufsogen; aus dem Busen mir's,
Von Wunden triefend, mit den Wurzeln rissen . . .
Des Mondes thau'ger Strahl, der eis'ge Strom,
Vermögen nicht die Fiebergluth zu kühlen,
Die mich verzehrt, und wie ein Feuerrad
Schwingt rastlos um mein Geist und ruhelos.

Mittlerweile kommt Mâdhava's Diener, mit dem Bildniss seines Herrn, das Mâlatî gemalt, durch deren Pflegeschwester es in seine Hände kam. Mâdhava zeichnet zur Stelle das Portrait der Mâlatî. Eine Dienerin derselben erscheint, um das vom Diener entführte Bildniss Mâdhava's zurückzufordern. Der Diener giebt ihr Mâlatî's eben entworfenes Portrait, womit sie sich entfernt. Mâdhava's erstes Begegniss mit Mâlatî ereignete sich im Garten des königlichen Palastes, wo die Tochter des Staatsministers, als Hoffräulein der Prinzessin, in deren Gefolge sich befand. Die einzige Hoffnung des Freundes ist die Buddha-Priesterin Kâmandakî, die auch schon von dem Begegniss der Liebenden in der Kama-Grotte des Palastgartens unterrichtet ist, wovon uns die erste Scene des II. Actes in Kenntniss setzt. Eine anmuthige Unterhaltung zwischen Mâlatî und ihrer Pflegeschwester und Vertrauten, Lavangikâ, verräth uns den Gemüthszustand der Liebesheldin, die voller Zagen und Bangen, ob es denn Mâdhava ernst meine, oder nur ihrer spotten wolle, beim Erblicken ihres von Mâdhava gezeichneten Portraits das ihr Lavangikâ zeigt, sich

beruhigt fühlt. Gar lieblich zittert ihr Wesen in dieselben Töne aus, von welchen wir Mâdhava's Herz schwingen und erbeben sahen. Die Priesterin kommt der Freundin gelegen. Mâlatî verbirgt rasch ihr Bildniss. Im Selbstgespräch eintretend, überlegt die Buddhistin ihr providentielles Mittleramt:

Kâmandakî (für sich):

Befreundet sind uns Zufall und Geschick . . .
Beglückten Bundes sichres Unterpfand
Ist gegenseit'ge Liebe. —

Die Pflegeschwester ist mit ihr im geheimen Einverständniss, die Liebesintrigue zu glücklichem Ende zu führen, und die Neigung für Mâdhava zu nähren; die Abneigung gegen den aufgedrungenen Günstling des Königs zu schüren. In diesem Sinne bespricht sich die Priesterin mit der Pflegeschwester, wobei Mâlatî, für sich, ihrem Liebesgram nachhängt, und ihr Loos, einem verhassten Bewerber geopfert zu werden, beklagt. Zwischendurch spornen und stacheln beide vorsorgliche Schicksalsschwestern, die Priesterin und Lavangikâ, Mâlatî's zagendes Herz zu freier Selbstwahl. So beruft sich die Priesterin, der Vertrauten gegenüber, auf das Beispiel der Prinzessin Vásavadattâ, die, ihres Vaters Wahl entgegen, sich mit dem Prinzen Udayana vermählt, und auf das Beispiel der Çakuntalâ, die ebenfalls ihren Gatten frei gewählt. Ob Bhavabhûti an Kâlidâsa's Çakuntalâ oder an dessen Quelle, die Purânas, gedacht, bleibt ungewiss. Genug, Kâmandakî kommt ihrem Ziele um einen Schritt näher, zeigt sich ihrer Vorsehungs-Rolle gewachsen, und wirft den Einschlag zum ehelichen Bande, trotz Parze, Norne und Valkyre. Am Schluss der Scene und des Actes prüft die Priesterin in einem Aparte ihr Werk:

So weit ist's gut — Als unverdächt'ge Botin
Besorgt' ich meinen Auftrag — Mâlatî
Steht unter Obhut unsrer Wünsche, und,
Erfüllt von Unmuth wider den Bewerber,
Keimt Zweifel gegen ihres Vaters Liebe
In ihrer Brust, falls Höflings-Rücksicht ihn
Bestimmte, sich des Königs Wunsch zu fügen.
Und der Genannten Beispiel bringt zur Reife
Den Herzensbund aus freier Herzenswahl.

Demgemäss ist ein Zusammentreffen zwischen Mâlatî und Mâdhava im Garten eingeleitet, so aber, dass die Liebenden sich wie zufällig zu begegnen scheinen. Mit diesem Plan eröffnen zwei Schülerinnen der Buddha-Priesterin den dritten Act. Ein Blumenopfer bietet der Prinzessin den Anlass, mit ihrem Gefolge den Garten zu besuchen, wobei sich auch Mâdhava wie von Ungefähr einfindet. Kâmandakî erscheint auch schon im Garten. Bald hernach Mâlatî mit ihrer Pflegeschwester Lavangikâ. Erstere heimlich betrübt, dass ihr Vater sein Kind nicht mehr liebe, dass er es seinem Ehrgeize opfern wolle. Die Freundin zeigt ihr die Herrlichkeit des Gartens, dessen Blüthenpracht sie mit Entzücken preist:

Geniesse, Freundin,
Die Frische dieses Lufthauchs, der ringsum,
Hinwehend über Blüthen, Düfte streut,
Melodisch säuselnd zum Gesang der Bienen,
Die traubig an den Knospen schweben,
Den Wirbelschlag des Kokila begleitend,
Der voll und ungestüm die Klänge schmettert
In der Banane blüthenvollem Wipfel,
Von ihrem Nektar trunken und berauscht. . . .

Die Mädchen ziehen sich zurück. Mâdhava tritt ein. Er hat Mâlatî erblickt:

'S ist Mâlatî. Oh mir, ein fröstelnd Zucken
Durchbebt mein Herz, und starrt jedwede Regung
Zu Marmor ganz, berührt von ihres Zaubers
Mondlichtem Glanz, wie des Gebirges Eis-
Krystall, getroffen von dem Froststrahl, den
Der Mond-Juwel auf seinen Scheitel wirft . . .
Nun kommt mein Blick erst zu sich selbst zurück.
Anstaunend fühlt verzehren sich mein Herz,
Und ihre Feuer alle facht die Liebe.

Er nähert sich unbemerkt. Kâmandakî fordert Mâlatî auf, sich neben sie hinzusetzen, sie wolle ihr ein Geschichtchen erzählen. Das Geschichtchen ist das vom Mâlatî und Mâdhava, vom Beginn ihrer beiderseitigen Liebe, von Mâdhava's sehnsuchtsvoller Treue, und was der Geschichtchen mehr sind, die das Schicksal, in Person einer frommen Herzenskupplerin, nur erzählen kann, und die zwei Liebende mit Wonne anhören, deren Eins, hinter

einem blühenden Açokabaum verborgen, die Worte der greisen Priesterin begieriger als die Wohlgerüche einschlürft, die aus den Açoka-Knospen sich ergiessen; während die Herzgeliebte, deren Antlitz die Buddha-Sibylle die entsprechende Richtung hatte nehmen lassen, das liebebleiche Mondgesichtchen dem Ersehnten zuwendet, den sie hinter dem Baume nicht gewahrt.

Welche klug-anmuthige Scene, und wie liebreich-gescheidt ersonnen von einer heiligen weisen Frau, welche Vorsehung und Schicksal so täuschend spielt! Wie mütterlich heilbedacht ängstigt sie und wie wonnevoll zugleich das Mädchenherz mit Schilderungen von des Theuern Liebesgram und Kummer und ruheloser Einsamkeit und Herumstreifen in Wäldern, den Nachtthau mehrend mit seinen Thränen. Und wie treulich und eifrig wird sie von der Freundin secundirt, die dem hörbar pochenden Mädchenherzen mit überbietenden Ausmalungen von des Geliebten Leid und Lust die Hölle heiss macht; eine Hölle, die ihr doch einen Vorschmack giebt von der himmlischen Seligkeit. Und Er nun gar, der das Alles, ungesehen, hinter dem Baume belauscht; sein Bildniss am Busen der Geliebten erblickt, den die Freundin eben gelüftet, um der Priesterin den Beweis von Mâlatî's Gesinnungen für den Mâdhava zu geben, den flagrantesten Beweis, der denn auch wie ein Himmelsstrahl in sein Herz einschlägt, das in hellen Flammen auflodert, purpurn wie die Blumen der Açokazweige, und desshalb nur nicht bemerkt. O wie verzehrt sein Herz der glückseligste Neid über sein eigenes Porträt, das an diesem Busen sich wiegt.

Sich wie ein Freund um ihren Nacken schmiegend.

Mörderisches Geschrei von aussen. Ein Tiger ist in den Bezirk gedrungen. Das Ungeheuer verfolgt die Madayantikâ, Schwester des Nándana, jenes Königs-Günstlings. Es keucht hinter Mâlatî her, schrecklicher, als der Königstiger hinter Madayantikâ. Dem Tiger stürzt Makâranda, der Freund Mâdhava's und der Geliebte Madayantikâ's entgegen, mit gezücktem Schwert. Furchtbarer Angriff, grauenvoller Kampf — hinter der Scene natürlich. Jetzt bricht Mâdhava aus dem Verstecke vor, um zu Hülfe zu eilen. Mâlatî, ihn erblickend, mit Entzücken für sich: Er — hier! Der Ort liegt zu weit ab vom Garten. Bis Mâdhava hin-

gelangt, ist es zu spät. Mâlatî in Todesangst um ihn. Jetzt erkennt er den Freund — im selben Augenblick hat dieser das Thier erlegt. Doch wankt er heran, schwer verwundet, und von Madayantikâ geführt. Mâdhava laut aufschreiend: Er sinkt ohnmächtig zusammen!

Hilf, heil'ge Frau, erhalte mir den Freund!

Und stürzt davon.

Kâmandakî. Befürchte nichts!
Auf, schleunig ihm zu Hülfe!

Actschluss. Das Alles ist vortrefflich, möchte auch unser Theater ein Zufalls-Motiv, wie solches Verfolgtwerden von einem Tiger, kaum gutheissen, und vielleicht auch darauf bestehen, dass Mâdhava, gleich beim Erblicken des Thiers, zu Hülfe eile unaufhaltsam, und nicht erst nachdem die Bestie gefallen. Ja wer weiss, ob unser Theater nicht sogar verlangt hätte, dass der Tiger den Genickfang von Mâdhava erhalte. Die Schreckenspause auf der Bühne, und das Verhalten der drei Frauen, besonders Mâlatî's, hätte sich ein Actschluss bei uns schon gar nicht nehmen lassen. Ob mit Recht oder Unrecht, mag ein aus indischen und unsern Dramaturgen gemischtes Comité entscheiden. Wobei aber freilich auch der Tiger in Anschlag zu bringen wäre, der in Indien, wie der Elephant und Ochse, zum Theaterpersonal gehört; was bei uns höchstens nur in Bezug auf letztern der Fall seyn möchte.

Der Erholung des Makâranda von seinen Tiger-Wunden ist die erste Scene des IV. Actes gewidmet. Beim Beginne desselben werden beide Jünglinge, Mâdhava und Makâranda, in bewusstlosem Zustande, von den vier Frauen hereingebracht. Mâdhava, als Gefühls- und Leidensheld des Stückes, liegt aus Freundschaft in Ohnmacht, vor Schmerz über Makâranda's Zustand. Auch hierzu würde unser Theater den Kopf schütteln, was aber nicht immer ein Beweis von der gewichtvollen Triftigkeit der Gründe ist, die besagten Kopf in's Schütteln brächten. Das indische Drama mit seinen überwiegend leidsamen Helden würde vielleicht auch in den Augen des Aristoteles, der hellenischen Tragik und eines hellenischen Preisgerichtes, dem Begriffe eines Furcht- und Mit-

leid erregenden Schauspiels mehr entsprechen, als diejenige unserer Aesthetiker und Dichter- und Theater-Praxis, welche den Leidenshelden zu einem kampflustigen Actionshelden und Thierbändiger aufgespreizt wissen möchte. Das Drama sey die Nachahmung einer Handlung (μίμησις πράξεως); der dramatische Held aber, dessen grösste tragische Schuld ist, kein Mitleid und keine Furcht zu erregen, — der Held eines auf solche Affecte berechneten Drama's muss, wie unsere Einleitung des Weitern ausgeführt, unter dem Banne gleichsam einer so leidvollen, mitleidwürdigen Lage und Gemüthsverfassung stehen, dass selbst sein Thun und Handeln davon durchdrungen erscheint; wäre es auch nur in Folge der durch seine Frevel bewirkten und auf ihn reflectirten Leiden, von deren tragischer Farbe nicht blos sein furchterweckendes Thun angekränkelt, von deren tragischen Rachegeistern sein Leiden auch völlig durchsiecht und durchschauert erscheinen muss. Das indische Drama, dessen glücklicher Ausgang und sittlich zarter Grundton das Strengtragische ausschliesst, und sanftere Rührungen, mildere Erschütterungen bedingt, bewährt doch darin ein tieferes Verständniss des wahrhaft Dramatisch-Theatralischen, dass es dem zweiten Helden die Actionswirkung, dem ersten hingegen vorzugsweise die Leidens- und Mitleidswirkung zuweist. Ist denn nicht auch Romeo's Thatmotiv, das die Schicksalswendung und Katastrophe herbeiführt, sein Zweikampf nämlich mit Tybalt, ein Thatmotiv aus zweiter Hand gleichsam, von mehr passiver Beschaffenheit? Ist es nicht eine blosse Reflexwirkung des eigentlichen Angriffskampfes zwischen seinem Freunde, Mercutio, und Tybalt, die beide ausserhalb des Gemüthspathos stehen, das den wirklichen Helden der Tragödie, Romeo, zu deren Leidenshelden prädestinirt? Mit dem wunderbaren Instinct oder vielmehr Tief- und Allsinn des Genie's hat Shakspeare dem Freunde des Liebeshelden eine humoristische, d. h. von einem Hauch Leidmüthigkeit getrübte Scherzlust als Charakterstimmung, eine halbleidsame Färbung gegeben, die ihn in die Katastrophe mitverwickelt, als sollte er die Schuld, wenn man so sagen darf, seiner Freundschaft, seiner Gemüthsbetheiligung, die Seelenverwandtschaft zwischen Freundschaft und Liebe, büssen. So tief ist ein Leidenschaftsdrama in Leidsamkeit eingetaucht, so tragisch verderblich und so schicksalvoll arbeitet jede mit der Leidenschaft

des Helden seelenverwandte Herzensbetheiligung an der Katastrophe. Im Sinne der gangbaren Begriffe von tragischen Helden wäre grade der nicht tragisch gestimmte Charakter, die Angriffs-Figur, der Händelsucher und Polterer Tybalt, der dramatische Held nach dem Herzen unserer Dichter und Dramaturgen. Und Tybalte sind denn auch in der Regel die Tragödien-Helden der dramatischen Actions-Partei. Tybalte freilich nicht selten, die eben aus einer Schulklasse hervorzustürmen scheinen, und deren Thatendrang noch die Balg- und Rauflust jener grünen Reckenzeit athmet, da sie noch als Klein-Rolande sich Strassengefechte lieferten mit dem halbborstigen, halbschäbigen Schulränzel auf dem Rücken.

Allein unser kunstgeschulter, geniereicher Dichter, Bhavabhûti, wurde, wie sich bald ergeben wird, zugleich auch von kunstökonomischen Gründen bei seiner Gnadenvertheilung geleitet, und dazu vermocht, dass seinem ersten Liebeshelden, in diesem Passionsstadium des Liebesdrama's, zunächst ein mehr leidsames Verhalten, dem zweiten dagegen der thatmuthig wagevolle Eingriff in die Handlung zufiel, der diese in Schwung setzt. Folgen wir dem vorzüglichen Dichter nur getrost; wir können Manches von ihm lernen.

Mâdhava und Makâranda kommen bald zu sich in dieser mit Liebes- und Freundschaftsgefühlen, wie mit magnetischen Heilkräften, geschwängerten Atmosphäre. Die Buddhistin wirkt auch hier wieder als Auferweckerin und mütterliches Schicksal. Sie besprengt aus einem Weihgefäss die Ohnmächtigen, die alsbald die Augen aufschlagen und sich in den Armen liegen. Sie erklärt sich im Stillen, indem sie ihr Auge auf der Gruppe ruhen lässt, von dem Tagwerk ihrer Mandatgeberin, der Schicksalsgöttin, befriedigt. Welche zärtliche Bekümmerniss, Theilnahme und Freude die beiden Liebesheldinnen, die erste und zweite, Mâlatî und Madayantikâ, kundgeben, versteht sich von selbst. Gefühlsergüsse, Austausch von Entzückungen zwischen den Liebespaaren, sogenannte Liebesscenen, sind im indischen Drama nicht Styl. Die Wesenseigenschaft einer indischen Liebesheldin ist, dem Geliebten gegenüber, schamselige Schweigsamkeit, geisterstille Nähe, zartes Verhüllen und Verschleiern ihres Seelenglückes. Es ist ein Götterverschwinden in sich selbst, ein Zurücktreten der Göttin

in ihre Wolkenumlichtung. Der indischen Liebesheldin vor Allen kommt Heisssporns Liebkosungs- und Schmeichelname zu, womit er seine Käte begrüsst: „Holdseliges Schweigen", sweet silence. Die indische Liebesheldin vor Allen ist Vorbild und Beispiel zu Schiller's „Macht des Weibes":

„Mächtig seyd ihr, ihr seyd's durch der Gegenwart ruhigen Zauber:
Was die Stille nicht wirkt, wirket die Rauschende nie" . . .

Solche Macht üben auch unsere beiden Liebesheldinnen in dieser Scene aus. Wozu wäre die weise Schicksalsschwester, wenn nicht dazu, auch in dieser Beziehung die Mittelsperson zu spielen als Dolmetschin der Herzen? Aber das Unheil schreitet schnell; doch unserer weisen Schicksalsmutter sey es gedankt, zu schliesslichem Heile. Madayantikâ wird durch einen Boten von ihrem Bruder Nandana, des Königs Günstling, heimbeschieden, zu seiner Vermählung mit Mâlatî, in die ihr Vater, Minister Bhûrivasa, auf des Königs Wunsch, willigt. Mâlatî und Mâdhava's Verzweiflung ist selbstredend unaussprechlich; sie geben sie daher, unter erneutem Kopfschütteln unserer Theater-Praktik, nur pantomimisch zu erkennen. Selbst Mâdhava drückt seinen Verzweiflungsschmerz nur in einem Aparte aus. Aber das Balsamkrüglein der Priesterin ist auch schon bei der Hand, das so unversiegbar an weiser Trostspende ist, wie das Krüglein der Wittwe von Sarepta an Oel. Die Buddhistische Pythia führt dem Unglücklichen den Doppelsinn zu Gemüthe, der in der Einwilligungsformel des Ministers liege, die dahin laute: „Eure Majestät ist Herr und Gebieter über euer Eigenthum" — Nun aber ist Mâlatî nicht des Königs Eigenthum:

Und kein Herkommen noch Gesetz erkennt
Den Willen des Monarchen als maassgebend,
Wo es der Tochter Ehebündniss gilt —

Freund Makâranda bekräftigt diess mit Nachdruck, und spricht die unerschütterliche Zuversicht aus, dass die „thätige Liebe" der weisen Frau

Obsiegen wird gleich wie des Schicksals Willen.

Ein zweiter Bote fordert die Busspriesterin auf, Fräulein Mâlatî

in des Königs Palast zu führen. Schmerzenstrennung der Liebenden, deren Ausdruck sich aber wieder nur in Aparte's Luft macht:

> Weh mir, Unglücklichen, bei welchem Freunde,
> An welchem Herzen such' ich Zuflucht nun?

Mit dieser heimlichen Wehklage entfernt sich Mâlatî an der Hand ihres befreundeten Schicksals selbst, das aber von ihrem bedrängten Herzen nicht erkannt wird: an der Hand der Kâmandakî.

Die Prüfung beginnt; die Peripetie schreitet mit dem V. Act heran; die „feindseligen Gestirne" steigen empor. Die Gegenfigur zur wohlthätigen Buddha-Büsserin, die dämonische Priesterin, Kapâla-Kundalâ, im Dienste der scheusslichen Gottheit Chamundâ, die Çiva's von Menschenopfern rauchenden Altären vorsteht, erscheint in der Luft auf einem Feuerwagen, in grauenerregendem Aufzug. Sie schildert ihr Wesen als den Geist des Verderbens. Zweck ihres Erscheinens ist: die Mâlatî zu entführen und sie ihrer Gottheit zu opfern. Die Scene entspricht solchem Beginnen. Wir sehen den Verbrennungsplatz der Leichen vor uns; über den Boden Todtenknochen hingestreut. Brust und Lenden der Schreckenshexe sind mit Todtenköpfen umgürtet, wie der lange Monolog, der sie einführt, mit grauenhaften Bildern, bei denen Macbeth's Hexen die Ameisen über den Rücken würden laufen fühlen, und selbst Munday's Yorkshire-Hexen eine Gänsehaut bekämen. — Sie zieht sich vor Mâdhava zurück, der mit entblösstem Schwert in der einen, und mit einem Stück Menschenfleisch in der andern Hand herankommt, um es den Nachtgeistern darzubringen, deren gräulichen Spuk er schildert; fratzenhaft scheusslich, aber mit düster glühenden, schauerlichen Farben, die alles Hekate-Unwesen übergrausen. Hier schüttelt nicht blos, sondern wendet unser Theater ganz und gar den Kopf, und voll Abscheu, hinweg, und wir dessgleichen. Vielleicht ist aber ein greller Contrast zwischen dem mildmenschlichen Opferbegriffe der Buddha-Lehre und dem grausigen Çiva-Opferdienste der Brahmanen beabsichtigt, worin ein Rest menschenfresserischer Wildheit und Karaibenthums, worin der Blutgeist des mexikanischen Vizlipuzli zu spuken scheint. Das schaudervolle Nachtstück wird von allerlei gespenstischen Schrilltönen durchgellt:

Mâdhava. Seltsame Formen, Füchsen ähnlich, huschen
Am Himmel hin. Von ihrer dünnen Leiber
Rothstrupp'gen Borsten blitzen Meteore.
Aus ihren weitgeschlitzten Mäulern dicht
Besetzt mit sägeförmigen Fangzähnen
Von Ohr zu Ohr; aus Augen, Bärten, Brauen,
Bricht strahlend Feuer, grauser Flammenschein.
Nun seh' ich 'n Heer von Poltergeistern, jedes
Auf Beinen, lang wie Palmenstämme, spreizend, —
Skelete, riesig, — die entfleischten Knochen
Bewegt von starren Sehnen, und umdörrt
Das Graungerippe von verschrumpfter Haut.
Gleich dünnen, blitzversengten Bäumen, regen sie
Spukhafte Glieder, und wie mächtige Schlangen
Dickleibig durch entmarkte Stämme ringeln,
So rollt in jedem weitgeklafften Maul
Bluttriefend die gefrässige Drachenzunge —
Sie wittern meine Nähe; halb gekäut,
Entstürzt dem Schlund der Frass, den heulend schlingt
Der gier'ge Wolf. — Nun fliehn sie und verschwinden.
(Pause, während er umblickt.)
Grausal — gespenstisch scheusslich — Alles nun
Getaucht in Finsterniss — den Strom nur hör' ich,
Durch moderndes Gebein sich windend, ächzen.
Wehklagend schreit durch seine hohlen Ufer
Die Eul' ihr Nachtlied, wechselnd mit des Schakals
Lautgellendem Gestöhn —

Stimme (hinter der Scene):
Grausamer Vater,
Sie, die des Königs Gunst du meinst zu opfern —
Sie stirbt verlassen jetzt —

Mâdhava (entsetzt):
Wess' Stimme diess?
So markdurchbebend grass, und tönend wie
Meeradlers Raubschrei. Fremd nicht schrillt sie mir,
Noch unvertraut an's Ohr und in die Seele.
Mein pochend Herz fühl sterben ich im Busen,
Und Todesfrösteln rieseln durch die Glieder.
Mein wankend Knie trägt ihre Bürde kaum.
Was kann das seyn? Der Schauderhall, er kommt
Vom Tempel Karalâ's, der würdigen Stätte,
Für Thaten graunvoll und entsetzlich — fort!
Gewissheit will ich. — (stürzt davon.)

Die Scene verwandelt sich in das Innere von Chamundâ's Tempel.

Mâlatî, im Opfer-Anzuge, vor dem Altar, das Scheusal Kapâla-Kundalâ, mit einem Helfershelfer, gerüstet zum blutigen Werk. Mâlatî's Jammerklagen, herzzerreissend. Mâdhava erscheint im Hintergrunde. Priesterin und Gehülfe mit ihren Opferbräuchen beschäftigt, Gebete murmelnd, um den Altar mit Anrufungen sich bewegend, wobei Seneca's Atreus das Schlachtmesser aus der Hand fiele. Nun Mâdhava's Lage, beim Anblick der Geliebten, die dasteht:

. . . . Wie ein zitternd Reh,
Umringt von gierigen Wölfen . . .

Das Scheusal bedeutet sie:

Schöne Maid,
Gedenke dessen, den im Leben du
Zumeist geliebt — denn Tod steht dir bevor
Erbarmungsloser Tod. —

Mâlatì. Ach, Mâdhava, Geliebter
Du einz'ger meines Herzens, lass, o lass
Fortleben mich in deinem Angedenken
Nach meinem Tod. — Die sterben nicht,
Die eingebalsamt ruhn in lebender
Erinnerung. —

Der Opferdiener erhebt das Schwert. Mâdhava stürzt auf ihn los, entreisst ihm Mâlatî. Wechselreden, zärtliche, stürmische — zu viel für die Situation — Kampf mit dem Priester. Auf einem Arme Mâlatî, mit dem andern den Priester abwehrend, geht er, von diesem hart angegriffen, fechtend ab:

Stückweis hau' ich dein Fleisch dir von den Knochen,
Zerschellend dir die sehnigen Gelenke
Mit meinem Krummschwert, schwelgend tief im Mark
Und dein Geripp zerhackend Glied um Glied.
(fechtend ab. Actschluss.)

Nun hat man auch eine That vom ersten Heldenliebhaber, die es mit dem Tigerkampf des zweiten wohl aufnimmt, ohne jedoch die schlimmere Opferung der Geliebten, ihre Vermählung mit dem Günstling, hindern zu können. Schon sind die vom Bräutigam geschickten Hochzeitgeschenke zur Stelle; der Tempel für die Trauung geöffnet. Mâdhava mit dem Freunde, innerhalb desselben, sehen den Trauungszug herankommen, dessen Pracht,

insbesondere des Staatsministers Bhûrivasa fürstlichen Aufzug, Makâranda seinen indischen Zuschauern schildern muss, die uns aber in diesem Momente reiner Luxus scheint. Die Freunde verbergen sich. Mâlatî, Kamandakî und Lavangikâ treten in den Tempel. Kamandakî richtet ein stilles Stossgebet an das Geschick, in dessen Vollmacht sie, abwechselnd mit Mâdhava's Liebesmuth, die Verwickelung zum Entscheidungspunkt gebracht. Der Hochzeitskorb mit den Brautkleidern ist angelangt; die Trauungstoilette wird Stückweise gemustert, für Mâlatî ihre Sterbekleider. Die Braut soll sie im Tempel vor der Göttin anlegen. Da blitzt ein Gedanke ihrem Schutzgeist, der greisen Buddha-Priesterin, durch die Seele — so ein plötzlicher Schicksalseinfall. Sie entfernt sich unter irgend einem Vorwand. Mâlatî und Lavangikâ ziehen sich in eine Kapelle zurück, doch so dass sie dem Zuschauer sichtbar bleiben. Dessgleichen die beiden hinter einem Pfeiler verborgenen Freunde. Mâlatî, entschlossen zu sterben, fleht mit Thränen, dass ihre Gespielin sie in dem Vorsatze nicht hindern wolle, ihr Bild im Herzen bewahren möchte, und den Geliebten aufsuchen, „Den Schrein von jeder hohen Trefflichkeit“ — Worte, für den lauschenden Mâdhava himmlische Musik —:

Mâlatî. Und sage meinem muthigen Befreier,
Er dürfe nicht, wenn er mich je geliebt,
Vernimmt er meinen Tod, Hand legen an
Sein theures Leben. Schonen soll er's, mir
Erhalten, meinem Angedenken.
Thue dies
Und deine Lieb' erfüllet Alles, Alles,
Was deine Mâlatî nur wünschen kann.

Mâdhava (im Versteck).
Die gramvoll süssen Töne ihrer zärtlichen
Verzweiflung wecken widerstreitende
Empfindungen in meiner Brust. Ihr Schmerz
Erregt Entzücken mir und Qual, und füllt
Die Seele mir mit wonnevoller Pein.

Lavangikâ widersetzt sich ihrem Vorhaben.

Mâlatî. Ach, Lavangikâ,
Du liebst das Leben nur der Mâlatî,
Nicht sie, nicht Mâlatî.

Lavang. Wie meinst du das?

Mâlatî. So lang ertrug ich ein verhasstes Leben
Mich klammernd an die schmeichlerische Hoffnung,
Dem Gatten meiner Wahl mich zu vermählen. —
Das ist vorbei; doch fest steht mein Entschluss,
Ein Ziel zu setzen meinem Daseyn, frei
Vom Vorwurf, dass der Gottheit ich
Die Treue brach, der ich mein Herz geweiht.
(fällt ihr zu Füssen.)

Lavangikâ, Kamandakî's Vice-Schicksal, hat schon den Mâdhava bemerkt, giebt ihm einen Wink, tritt leise zurück, so dass die knieende Mâlatî den nun an Lavangikâ's Stelle unvermerkt hinzugetretenen Mâdhava nicht gewahr wird. Immer knieend fährt sie in ihren Bitten fort, die sie an die Freundin zu richten glaubt.

Mâdhava. Was kann ich sagen der Verzweifelnden?
Thu wie du willst — doch erst umarme mich.

Mâlatî erhebt sich und wirft sich dem Geliebten in die Arme, ohne ihren Irrthum zu bemerken.

Mâlatî. Nun bin ich glücklich, doch nur halb besitz'
Ich meine Freundin, denn mein strömend Auge
Verdunkelt meinen Blick.

Und um die Wette strömen auch ihre Worte hin, an des Freundes Brust, im Glauben, sie ruhe an der Freundin Busen. Für unsere Zuschauer, unsere Zuschauerinnen namentlich, würden beide Ströme aus Aug und Mund die Unwahrscheinlichkeit der Täuschung kaum bemänteln. Indessen, wenn Mâlatî das Haupt an die Brust der vermeinten Gespielin drückend, dabei die Augen verbirgt; so könnte doch, sollten wir meinen, die Täuschung wohl bestehen, an die man so gerne glauben möchte, weil die Situation gar zu rührend schön und lieblich. Mund und Augen strömen noch zwanzig Verse hin, bis Mâlatî einen von ihr geflochtenen Blumenkranz der Freundin, als Andenken, um den Hals legen will, da erst bemerkt sie ihren Irrthum und fährt erschrocken zurück. Mâdhava's Entzücken taumelt in einem Aparte von einem extatischen Bilde zum andern. Mâlatî, das liebreizend rührende Wesen, verbirgt die holdverschämte Verwirrung an Kamandakî's altgetreuem Busen, die eben eingetreten, und in deren Arme sie

sich warf. „Lass dieses Zagen, Kind,“ tröstet die greise Freundin — „die bange Schüchternheit“ . . .

Gehorsamt und gewillfahrt sey der Liebe,
Und das Geschick erfüllt! . . .
Mâdhava, mein Sohn.
Madh. Befiehl mit mir.
Kamand. (auf Mâlatî deutend).
Diess theuerste Juwel des Bhûrivasa, —
Des mächtigen Ministers, dessen Füsse
Die lichten Kronen knie'nder Fürsten küssen, —
Will dem Verdienst das Schicksal nun vermählen.
Und Lieb', und ich, sein Werkzeug, wir vertrauen
Den kostbarn Schatz, dir, deiner Obhut an.
(vergiesst Thränen).
Mâdh. Doch diese Thränen, was bedeuten sie?

Die treffliche Alte ist von den wechselnden Empfindungen ihrer Zärtlichkeit für das Liebespaar, ihrer Fürsorge für sein Liebesglück, ihres plötzlichen Einfalls, der Alles zu erwünschtem Schlusse führen soll, so erschüttert, dass sie dem Mâdhava zu Füssen fallen will, um ihr Kleinod, die holde Mâlatî, noch einmal seiner unwandelbaren Liebe zu empfehlen. Mâdhava verhindert den Fussfall der greisen Priesterin. Sie wendet sich nun an seinen Freund Makâranda, dem sie die Hauptrolle in ihrem Plane überträgt. Er soll rasch Mâlatî's Hochzeitskleider anziehen. Er thut es hinter einem Vorhang, und kommt sogleich wieder, als Nandana's Braut aufgeputzt, zum Vorschein. Mâlatî und Mâdhava aber sollen sich augenblicks nach dem Garten-Pavillon ihres Buddha-Heiligthums begeben. Dort erwarte sie ihre Gehülfin, die Priesterin Avalokitâ, um sie ehelich zu verbinden. Nach der Vermählung verfügt sich das junge Ehepaar in eine Laube, die, nach der malerisch üppigen Schilderung der Priesterin, von den Göttern zu solcher Aufnahme geschaffen scheint, und von allen himmlischen Geistern ehelicher Wonne zum Brautgemach geweiht und gesegnet: In lieblichem Halbdunkel von neckenden Schatten- und Lichterspielen, von Blumengeflüster und kosenden Düften, wie von den rosig-goldenen Flügeln flatternder Liebesgenien gefächelt und umschwebt. Dort möchten sie des zweiten Ehepaares harren des Makâranda und der Madayantikâ. Sie fordert nun Lavangikâ und Makâranda auf, sich mit ihr zu entfernen.

Mâl. (verwirrt). Musst fort du gehn, Lavangikâ?
Lav. (lächelnd). Ich muss.
Das hier ist unser Weg. (Die drei ab.)

Mâdhava schliesst die bebende Mâlatî in die Arme, mit Gleichnissen, die eben so zart sind, wie kolossal:

Gleichwie ein Lotus, dessen Fäden zittern,
Wenn, perlend, Tropfen ihm entbeben: so
Fühl' ich in meinem Arm sie bebend schauern.
Und wie mit seinem Zahn der Elephant
Die zarte Blume pflückt, so lös' ich sie,
Die duftige Lilie von des Teichs Krystall.

Wie anmuthig herzbewegend, wie seelenzart und doch keineswegs schmachtselig-empfindsam, sondern naturinbrünstig ist diess alles empfunden! Die Grazie dramatischer Rührungs-Unschuld und Heiligkeit voll zärtlich-keuscher Lust und Liebesgluth. O nur einen einzigen Weihegang mit diesem von Tempelräucherwerk umwallten Kohlenbecken indischer Scenenkunst und Poesie über unsere Bühne hin:

„Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würdgen Sitz der alten Melpomene."

Wie es bei Schiller heisst. Sie zu weihen und zu reinigen u. a. auch von der süsslichen Langweiligkeit der Liebesscenen nach unserer Theater-Schablone. Seht doch, ihr Bühnendichter, dem indischen Drama den Kunstgriff ab: zur Veränderung auch einmal eine Liebesscene zu dichten, wo die gegenseitige Erklärung nicht nach dem Schulkatechismus abgefragt und aufgesagt wird; sondern so, dass sie aus der Macht der Situation als Schicksalsnothwendigkeit, Schicksalsschluss und Fügung, zu entspringen scheine, bekräftigt und besiegelt mit dem heiligen Gottessiegel unfreiwilliger Selbstwahl und Herzensbestimmung. Eine regelrechte Liebeserklärung lässt nicht nur die Sonne der dramatischen Bewegung stillstehn; der noch so reizende, lyrisch duftige Seelenaustausch giebt solcher Erklärung auch noch den Anstrich einer hausordnungsgemässen Erledigung der Liebes-Vorfrage. Bedenket ferner diess auch, ihr gabenreichen Bühnendichter: Jenes ewige Vorbild aller poetisch-dramatischen Liebesscenen, die Balkonscene in Romeo und Julia, — welche Bewandtniss hat es denn

mit dieser wechselseitigen Herzenserschliessung? Um es hier nur kurz und vorübergehend zu berühren: In der Nacht des Familienhasses geht diese verschwiegene Glut zweier beim ersten Blick ineinanderflammenden Herzen so unhemmbar heilig, so naturstillmächtig auf, wie der Mond, bei dem Romeo schwört; feiern die beiden Herzen ihre bräutliche Seelenmischung, wie Nachtviolen ihre Düfte gatten. In dieser Liebeserklärung hält die Natur selbst ihre Liebesfeier. Diese Liebeserklärung ist eine Liebesverklärung; eine Glorienverherrlichung der Liebe selbst, als Herrin der Welt und Besiegerin aller „feindseligen Gestirne.“ Davon zu schweigen, dass wir in dieser Mondliebesnacht auch die feindseligen Gestirne wie Meteore über den wonnetrunkenen Herzen leuchten sehen; dass wir die Liebes-Tragödie aus dieser süssen Beseligung; dass wir die Katastrophe aus diesen schmelzenden Entzückungen schon hervorklagen hören, wie die griechische Tragik in dem süssächzenden Flötengesang der Nachtigall die herzzerreissenden Wehklagen eines trostlosen Mutterleids und Jammers vernahm. Eine Liebesscene in diesem Geiste gedichtet, ja eine solche wäre sicher auch nach dem Herzen der grossen indischen Dichter gewesen, deren kunstsinnige Erfindungsbehelfe, um einen directen Liebesaustausch zu vermeiden, neben ihrer feinfühlig-sittlichen, ihrer zarten Scheu vor Gefährdung heiliger Mädchensitte und zartgeschämig holder Herzensverhüllung, wohl auch noch aus dem dramatisch-poetischen Bedenken entspringen mochte: die pathetische Kraft ihres auf einen glücklichen Verlauf angewiesenen Drama's durch eine schematische Liebesscene, auf Kosten poetischer Wirkung und Kunst, zu dämpfen und abzuschwächen.

Nandana, ein Königsgünstling, der in die Familie des Samsthânaka aus der „Spielkutsche“ sieht, hat sich richtig mit dem als Mâlatî verkleideten Makâranda vermählt. Es ergeht ihm natürlich wie dem Pächter in Plautus' Casina, der mit den Püffen und Fusstritten des Hausknechts Beilager hält. Davon setzen uns die beiden ersten Scenen des VII. Acts in Kenntniss, die zugleich dessen letzte sind, da derselbe nur aus zwei Scenen besteht. Makâranda, in Frauenkleidern, ruht auf einem Lager, von Lavangikâ sorgfältig zugedeckt. Seine Braut Madayantikâ, Schwester des Günstlings, weiss von der Vermummung nichts; wohl aber von der Wuth ihres Bruders über die unbegreifliche, durch verschie-

dene Fussstösse, vielfältige Faustschläge und etwelche Hinauswerfungen sich zu erkennen gebende Sprödigkeit seiner ihm in bester Form angetrauten Schwager-Braut. Die Schwester bittet die Lavangikâ, ihre so unversehens aus der Art geschlagene und schlagende Freundin Mâlatî zur Vernunft zu bringen; um so mehr, da Mâlatî, wie man sich erzähle, eine Neigung für Mâdhava gefasst. Die Schelmin, die Lavangikâ, spielt die Verwunderte, die ernstlich Böse über Mâlatî's unbräutliche Ausfälle gegen Nandana. Sie ist Schälkin genug, sich die Rettungsgeschichte, die zwischen Madayantikâ, Makâranda und dem Tiger im II. Act gespielt hatte, noch einmal erzählen zu lassen, dem Makâranda zu Gehör, der dicht daneben in Bettdecken wohl eingewickelt liegt, als Mâlatî, als Madayantikâ's Bräutigam und als ihres Bruders Braut und Bräuterich, alles in Einer Person; und ausser dem noch als Ohrenzeuge von Madayantikâ's ihm geltender Liebeserklärung, die sie in Lavangikâ's Busen ausschüttet, ohne die entfernteste Ahnung, versteht sich, von Makâranda's Nähe und Aufenthalt in dem lità-part von ihrem Bruder. Auch das Liebesgeständniss des zweiten Liebeshelden musste auf dem im indischen Drama nicht mehr ungewöhnlichen Wege erfolgen, im Vertrauenswege nämlich einer an die Freundin oder Gespielin gerichteten Liebesentdeckung, im Beiseyn des verborgenen Geliebten. Unleugbar bekundet unser Dichter in der originellen Motivirung dieser, in dem Stücke wiederholten, von Seiten der sich Entdeckenden unbewussten Anbringung ihrer Declaration an den sich versteckthaltenden Geliebten, eine seltene dramatische Erfindsamkeit, Einsicht und Kunst, indem die durchaus lustspielartige Situation nicht nur als neu und überraschend, sondern auch als scenisches Incidenz-Motiv, das die Handlung in Fluss und Spannung erhält, von besonderem Werthe sich erweist; wofern nur die Wahrscheinlichkeit der Täuschung gewahrt bleibt, was indess bei einer geeigneten Persönlichkeit des Makâranda leicht möglich, und durch den Umstand, dass Nandana die Mâlatî nicht von Person kennt, glaublich genug erscheinen kann. Nach dem mit Seufzern und Thränen abgelegten Bekenntniss:

Er nahm gefangen diesen Körper, als
Er seinen eigenen aufs Spiel gesetzt,
Und mich entriss dem Tiger — Ich bin sein —

tritt Madayantikâ an das Lager der vermeinten Mâlatî, um deren Widerwillen gegen ihren Bruder zu besänftigen. Makâranda schlüpft mit dem Gesicht aus der Decke und hat schon ihre Hand ergriffen. Sichtbarer Liebesschreck; heimliches Entzücken. Die Gehülfin unserer ehrwürdigen Schicksalsmutter ist längst da, und lauert auf den Moment, um das zweite glückselige Liebespaar zum ersten hinüberzubringen in die bewusste Gartenlaube, die unbewusste Ahnin so mancher Komödien-Lauben und Lustwäldchen, worin die neckischsten Verkleidungen, nur nicht immer so ehrbar, vielmehr ungleich skandalös-reizender als hier, sich entwickeln, z. B. in „Figaro's Hochzeit". Oder, bei gleicher Ehrbarkeit, ungleich komischer, und lustig munterer, wie es der Charakter-Unterschied der Stücke mit sich bringt: in der Laube des Windsorparks z. B., worin der V. Act der Lustigen Weiber von Windsor spielt. Unser Liebesgarten ist aber erst beim VIII. Act, der das frische Ehe-Liebespaar auf einer Gartenbank im Mondschein kosen findet, wie Jessika ihrer Zeit mit Lorenzo liebeflüsternd kosen wird, auf der Rasenbank in Porzia's Garten zu Belmont, dem Hügel gegenüber, auf dem Lorenzo „so süss das Mondlicht schlafen" sieht; so ruhegolden-süss, wie das Liebesglück in dem Herzen Neuvermählter schlummert. Beide Scenen, dort wie hier, sind Poesie-verwandt; nur bei Shakspeare noch indisch duftiger, noch zaubervoll indischer, als selbst bei unserem Dichter-Brahmanen, dessen brautnächtliche Mondnacht, so poesievoll die Stimmung und das Colorit ist, schier nur ein blosser Abglanz von des Briten Mondnacht scheint, dieses Indo-Hellenen, in dessen Reich der Mond nie untergeht; die mondbeglänzten Zaubernächte immer emporsteigen, in indischer Märchenpracht; aber auch — o Wunder! — die hellenisch helle Geistessonne, „die Sonne Homer's" niemals untergeht, sondern, hocherleuchtend, die innere und äussere Welt mit Helios' allschauendem Blick durchstrahlt.

Die Bosquet-Scene in unserer indischen mondbeglänzten Brautnacht athmet wieder den scherzhaft zartsinnigen Geist und, von Seiten Mâlatî's, den schweigsam geschämigen Reiz magdlicher Anschmiegung und stummseliger Jungfräulichkeit; nicht jenen innigtraulichen Herzenserguss eines jungen Shakspeare-Ehepärchens, dessen liebliches Geplauder dem rucksenden Geschnäbel eines Turtelpaares gleicht, in einem Myrtenhaine, worin „so süss

das Mondlicht schläft.“ Mâdhava selbst fragt seine Mâlatî, die eine hinzugetretene Schülerin der Buddha-Priesterin mit gewissen vorehelichen Zärtlichkeits-Aeusserungen über Mâdhava, zu dessen inniger Wonne, schalkhaft neckt:

Nun Mâlatî,
Spricht Avalokitâ die Wahrheit?
(Mâlatî nickt stumm bejahend)
Oder
Hast ewiges Schweigen du gelobt beim Leben
All derer, die zumeist du liebst —
Mâlatî (zögernd) Wie sollt'
Ich wissen — mein Gebieter — ?
(verstummt)
Mâdh. O der lieblich
Entzückungsvoll gebrochnen Laute! — Doch
Was soll mir das bedeuten? Sieh, ein Thränlein
Stiehlt perlend sich aus dem Gazellenaug',
Und glänzt an dieser Wang', auf deren bleich
Gehauchtem Duft des Mondes Strahlen spielen,
Als ob sein sterbend Licht aus diesen Tropfen
Erneuten Glanz begierig schlürfen wollte,
Sein Silbermund entsaugen dieser Wange
Den lichten Nektar der Unsterblichkeit.

Nur zu bald trifft das Loos des Schönen auf der Erde auch dieses mondselige Entzücken. Der Mond, am innern und am äussern Himmel, verfinstert sich: „Ach“, ruft Avalokitâ, „die betrübsam rasche Wandelung!“

Glück und Entsetzen bringt dieselbe Stunde. Madayantikâ, Lavangikâ mit Diener und Dienerin eilen herbei, Mâdhava's Hülfe anrufend; dem Freunde Makâranda zu Hülfe, der von der Scharwache, von der ganzen Stadtmiliz verfolgt werde, er allein abwehrend die bewaffnete Menge. Mâdhava stürzt davon, dem Freunde Beistand zu leisten. Mâlatî sendet ihre Freundin Lavangikâ dem Gatten nach, um ihn zu bitten, dass er ihrer eingedenk bleibe und jede unnöthige Gefahr vermeide. Sie selbst, von Unruhe geängstigt, will hinaus und nach der zögernden Freundin aussehen — da erblickt sie — O Grausen! — sie erblickt die fürchterliche Kapala-Kundalâ vor sich, die ihr ein schreckerstarrend, festzaubernd „Halt“, zuruft und die Halbohnmächtige mit sich fortreisst, „um sie einem peinvollen Tode zu weihen, als

Opfer ihrer Rache.“ Zu spät kommt Lavangikâ, kommt Mâdhava's Diener zurück, um der Madayantikâ, die bei dem Raub der Mâlatî sich nicht in der Nähe befand, die glückliche Befreiung der beiden jungen Freunde zu melden, die den ganzen Trupp zurückgeschlagen. Der König hat den Kampf von seinem Palaste aus beobachtet; hat die beiden jungen Helden kommen lassen, ihre Tapferkeit in Gegenwart des Ministers und Günstlings gelobt, und ihnen alle Ehre erwiesen. Das junge Löwenpaar kehrt nach dem Garten zurück. Makâranda macht sich auf die stillen Vorwürfe ihrer, aus Angst um sie zärtlich grollenden Gattinnen gefasst. Madayantikâ, Lavangikâ, alle kommen ihnen entgegen, alle, nur nicht Mâlatî. Mâlatî — frägt Einer den Andern — Mâlatî? Dem fängt das linke, dem das rechte Auge zu pucken und zu zucken an, als böse Vorbedeutung. Dem Mâdhava sinkt das Herz im Busen; vergehen fühlt er seine Seele, seine Sinne schwinden, und sein linkes Auge jucken. Die Frauen jammern nach Mâlatî. Makâranda beschwichtigt den Freund, und beschwört ihn, der Verzweiflung nicht nachzugeben. Lasst uns die ehrwürdige Priesterin aufsuchen. Die Frauen; „Ja, eilen wir hin zu ihr!“ Ein Aparte des Makâranda, worin er seine Besorgnisse wegen Mâlatî ausspricht, schliesst den Act mit den Worten:

> Zu oft nur, ach, ist die Glückseligkeit,
> Die Freunde, Liebende, Verwandte kosten,
> So flüchtig wie des Blitzes hast'ger Schein.

Wilson erinnert an ähnliche Vergleiche der Flüchtigkeit des Liebesglückes mit der des Blitzes bei Shakspeare. Unter andern an jenen Vers in Romeo und Julia:

> „Zu ähnlich nur dem Blitz, der nicht mehr ist,
> Noch eh' man sagen kann, es hat geblitzt.“

Unser Schiller braucht das Gleichniss für die Augenblicksdauer alles Schönen:

> „So ist jede schöne Gabe
> Flüchtig, wie des Blitzes Schein;
> Schnell in ihrem düstern Grabe
> Schliesst die Nacht sie wieder ein.“

Freundschaft und Liebe, Heroismus und Zärtlichkeit, solche pathosvolle Widerspiele der dramatischen Leidenschaften und Her-

zenspflichten, solche kräftige, tiefsatte, gegensätzliche und doch sich wechselseitig erhebende und stärkende Farbentöne, solche machtvolle Wirkung und Massenvertheilung von Licht und Schatten, kennt der Dichter der Çakuntalâ noch nicht. Den dramatisch-pathetischen Contrapunkt hat Bhavabhûti weit tiefer gefasst. Er ist der grössere Harmoniker ohne Frage, und dies der Fortschritt im Vergleich zu Kalidâsa, dessen Liebesdrama nur eine kunstvollere Gita Govinda ist, das feinste dramatische Idyll; das Indraspiel, die Himmelspastorale auf Erden; das Gottschäfergedicht in vollendeter Form. Dahingegen Bhavabhûti's Bühnendichtungen, vom episch heroischen Geiste geschwängert, den Begriff des Drama's tiefer erfüllen, dem, unseres Erachtens, der älteste von allen, der Dichter der „Thonkutsche," am nächsten gekommen.

Der IX. Act, der in dem Vindhgau-Gebirge spielt, legt vollgültiges Zeugniss dafür ab: Wie kühn und gewaltig Bhavabhûti das schmerzvollste Pathos, eine bis zu gänzlicher Gebrochenheit, bis zu Agonien, Spasimo's und wiederholten Ohnmachten entfesselte Seelenverzweiflung des Helden sich innerhalb einer Naturscenerie entladen lässt, der erhaben grossartigsten vielleicht, die als Hintergrund eines menschlichen Jammergusses, seit der Scenerie zum „Gefesselten Prometheus," von der dramatischen Kunst verwendet worden. Seneca's Oedipus im Kithäron gleicht eher einer Caricatur solcher düstergrandiosen Hochgebirgslandschaft, die gleichsam einen stummen tragischen Felsen-Chor vorstellt, geschaart um den Leidenshelden.

Eine Schülerin unserer weisen Buddha-Priesterin Kamandakî, die zaubermächtige Saudâminî, belehrt als Act-Eröffnerin über den obschwebenden Moment, in der Weise eines Prologs von Euripides, oder eines jener den „Angang" (Vorspiel) und die einzelnen Acte prologirenden „Ehrenholte" (Herolde) in Hans Sachs und andern Reformations-Dramen dieser Zeit. Sie belehrt und orientirt den Zuschauer über ihre Person, ihr Erscheinen, über die Sachlage, den augenblicklichen Gemüthszustand des jungen Helden nach dem Verschwinden der geliebten Gattin, und geht in eine Begrüssung des erhabenen Naturanblicks über, voll Andacht und feierlicher Grösse. Im Abgehen wirft sie noch einen Blick auf die Scene:

Diess Hochgebirg ist ein willkommner Schauplatz.
Die Gipfel sind geschwärzt von thau'nden Wolken,
Und freudig schrein die Pfauen durch den Horst.
Die Felswucht trägt verstricktes Waldgeäst,
Dess tiefe Finstrung Nester zahllos lichten.
Das rülzende Geächz der Bärenbrut
Schnaubt brummend durch die höhlenreichen Hügel,
Und kühl und scharf und süss weht das Gedüft,
Von Zweigen, die der Elephant gebrochen.

Sie geht ab. Mâdhava und Makâranda treten auf:

Makâranda. Gehetztem Wild gleich, jagt uns das Geschick,
Und taucht uns stets in neues Ungemach . . .
Mâdh. Ach Mâlatî, wo weilst du? Wie nur konntest
Du mich sobald verlassen, eh mein Herz
Dir noch erproben konnte meine Treue?
Achtloses Mädchen, weile! Sieh mein Leid.
Wie magst du nur so grausam dich erweisen
Dem Mâdhava, den einst du so geliebt? . .
— — — — Wie seltsam doch!
Diess gramzerrissne Herz, es will nicht brechen;
Diess kummerwelke Fleisch, es will nicht schmelzen,
Und dieser morsche, schmerzdurchwühlte Bau
Nicht aus den Fugen des Bewusstseyns trümmern.
Ein zehrend Feuer frisst an meinem Leben,
Und brennt es nicht zu Asche. Stückweis bricht
Mein Herz das Schicksal, und ich lebe noch!

Um ihn von seiner Verzweiflung abzulenken, versucht Makâranda den Freund durch den Anblick der Naturschönheit zu zerstreuen:

Gebiete deinen Thränen, theurer Freund,
Wirf einen Blick auf diesen klaren Teich,
Wo auf dem schlanken Stiel der Lotus zittert,
Gestreift vom Schwan, der im Vorübersegeln
Ihn grüsst mit süssem Sang . .

Mâdhava fährt empor, im Begriffe davon zu stürzen:

Makâr. (für sich). Er achtet mein nicht
Und will davon. (laut) — — —
Schau her, das lachende Gebirge, dicht
Bedeckt, bis an die Scheitel hoch hinan

Mit knospenfrischen Rûtaja's.[1]) Vollblühend
Prangt aus des Hügels Busen die Kadamba[2]),
In Blumen zahllos. Nieder stürzt der Ströme
Weitstäubendes Geschäum durch eine Reihe
Würzduftend blüthereicher Kétakas.[3])

Mâdhava. Ich seh' wohl, Freund, — die fernen Wälder bieten
Ein prächtig Schauspiel — doch was ist es mir? . . .
Ach, Mâlatî, wie kann ich ruhig schaun die junge
Tamála[4]) von des Regens Last gebeugt?
Die Tropfen schauern vor dem kühlen West?
Am Jauchzen mich erfreun, das rings erschallt?
Am Freudenschrei, womit die Pfau'n den Regenbogen,
Der ihrer Liebe hold, begrüssen —
(wird ohnmächtig.)

Makâranda beschwört mit kummervollem Wehklagen den Bewusstlosen die theuern Augen aufzuschlagen:

O sprich zu mir, — o sprich! — Bist du denn fühllos
Beim Herzeleid des altgetreuen Freundes?

Mâdhava erholt sich:

Wen könnt' ich finden hier in diesem Dickicht
Als Boten hin zu meinem Lieb? —

Die Wolke ruft er an, die an dem Felsgipfel vorüberstreift. Solche Wolkenentbietung ist der Gegenstand eines berühmten Gedichtes von Kalidâsa: Megha Duta, „der Wolkenbote." Wilson, der eine meisterhafte Uebersetzung davon geliefert, erinnert an die Wolken-Entsendung in Schiller's Maria Stuart: „Eilende Wolken, Segler der Lüfte u. s. w."

Mâdhava (die Wolke anredend):
Der Ostwind fächelt dich mit sanftem Hauch,
Und deinen Lauf beleuchtet Indra's Bogen.
Mit tiefem Klange, horch, giebt sie Bescheid,
In den der Lustschrei sich der Pfauen mischt,
Zurückgehallt von des Gebirges Echo.
Schon harrt der Wolkenbote meines Auftrags.
Du hehre Wolke, wenn auf deinem Fluge
Mein Herzlieb du erschauest, tröste sie,

1) Wrightea antidysenterica. — 2) Naudea Cadamba. — 3) Pondanus odoratissimus. — 4) Xanthocymus pictorius.

Besänft'ge ihren Schmerz! Sag ihr, wie sehr
Ihr Mâdhava sich härmt, doch hüte dich,
Dass du nicht brichst den dünnen Hoffnungsfaden,
An dem allein noch schwebt ihr theures Leben!
Nun Bot' enteil'! Auch ich will fort von hier. —

Makâr. Weh, seinen Geist verdunkelt Wahnsinn, weh! —
Frommherzige Priesterin send' ihm deine Hülfe!

Mâdh. Schau, schau — des Liebchens Mund in dieser Knospe —
Das Rehlein sieht mit ihrem Aug mich an.
Die schlanke Winde ziert ihr feiner Wuchs —
Nun ist sie todt . . . Man hat sie mir erschlagen.
Nun theilt in ihre Schönheit sich die Wildniss,
Die mit den Reizen meines Liebchens prunkt —
Mein Leben, meine Mâlatî —
(wird ohnmächtig.)

Makâranda wirft sich, von Schmerz übermannt, neben ihn hin, ausbrechend in laute Klagen. Mâdhava kommt zu sich und schwärmt in einem halben hundert Verse seinen geistesirren Liebesjammer aus, der in allen Geschöpfen, Pflanzen und Thieren der Wildniss die herzzerreissendsten Aehnlichkeiten entdeckt zwischen ihnen und seiner Liebe und jedes einzeln um nähere Auskunft über die Geliebte beschwört: vom hohlen Stamm des Baumes Rohin (Andersonia Rohitaka) bis zum rothbeinigen Rebhuhn (Tetrao rufus), von diesem bis zum Affen, und so stufenweise in gesteigertem Wahnsinnsschmerz bis zum Riesen der Schöpfung, dem Elephanten. Wir werden ganz ähnliche Apostrophen in Kalidâsa's Urwasî aus dem Munde des Königs Pururawa vernehmen, welcher, ebenfalls im Wahnsinn aus Liebe, nach seiner in eine Winde verzauberten Geliebten, der Nymphe Urwasî, umherirrt, und was ihm im Walde von Blumen und Elephanten begegnet, dafür in Anspruch nimmt. Mâdhava, der in die Fusstapfen seines königlichen Vorgängers tritt, ruft die ganze Naturgeschichte in die Schranken. Nur für den Freund hat er weder Sinn noch Gedächtniss, und fällt jedesmal in Ohnmacht, so oft ihn Makâranda an seine Anwesenheit erinnert. Jetzt zum drittenmal, und so ernstlich, dass der Freund nun in einem halben hundert Verse an dem Wiederzusichkommen aus der drittmaligen Ohnmacht verzweifelt und sich eine Stelle aussucht, um in den unterhalb rauschenden Waldstrom von einem Felsvorsprung sich hinabzustürzen. Da ragt noch, glücklicherweise, eh' es zu spät war, die ret-

tende Zauberhand der Sandáminî in die Wildniss herein, hält den einen Freund vom Sturz zurück, und weckt den andern, mit Mâlatî's zu ihrer Legitimation mitgegebenem Blumenkranze, aus der Ohnmacht; mit demselben Kranze, den Mâdhava, bei seinem ersten Begegniss mit Mâlatî in Gott Kâma's Tempelgarten, der Geliebten gewunden. Wie vorher in Liebesverzweiflung, so schwärmt sein immer noch irrer Geist in Verzückung über den Blumenkranz, bis er zum vierten Mal in Ohnmacht fällt, aus der ihn Makâranda aber bald wieder „fächelt“, und die zaubergewaltige Sandáminî vollständig zurückruft in's Daseyn, mit der himmlischen Botschaft, dass Mâlatî noch am Leben. Da aber keine Zeit zu verlieren, packt die Zauberin unsern Helden beim Kragen, und auf und davon mit ihm durch die Luft. Freund Makâranda hat nicht einmal das Nachsehen, da Freund und Schutzgeist spurlos verschwunden. Mit dem Vorbehalt sich darüber von dem Oberschutzgeist, der Buddha-Priesterin, Kâmandakî, Aufschluss zu erbitten, verlässt er die Wildniss und schliesst hinter sich den Act.

Vertheilen wir die vier Ohnmachten des IX. Actes, die Ohnmacht der beiden Freunde, in Folge des Kampfes mit dem Tiger aus dem III. Act mit eingerechnet, auf alle X Acte; so kommt auf jeden Act eine halbe Ohnmacht, die sich immerhin auch jedes unserer heroischen Liebes-Dramen könnte gefallen lassen, unter denen es viele giebt, worin die Helden sammt Anhang oft ganze Acte in Ohnmacht liegen; ja wo die Acte selbst, das ganze Stück in Ohnmacht fällt und aus der Ohnmacht gar nicht herauskommt. Das kann man Bhavabhûti's zehn Acten nicht nachsagen. Bhavabhûti gehört zu den dramatischen Dichtern, dessen Acte und Helden, gleich jenem Erdriesen, vom Boden, auf den sie die Alcidenkraft des Dichters als todt hingeworfen, nur erfrischter und gestärkter, und immer als Riesen, sich erheben. Das beweist auch der X. und letzte Act. In ihm scheint der IX. Act wieder erstanden, da an einer andern Stelle desselben Waldgebirges Kâmandakî, Madayantikâ und Lavangikâ die Wehklagen um Mâlatî erneuern, und diese Klagergüsse so voll, frisch und kräftig und mit so hinreissender Gewalt strömen, als ständen wir noch im IX. Act und hätten die Jammerlaute der beiden Freunde nicht vernommen, und als wären die vier Ohnmachten gar nicht vorgefallen. Der X. Act geht so weit in seiner Auferstehung als

neunter, dass Makâranda's Versuch, sich, nach der vierten Ohnmacht seines Freundes, vom Felsen in den Abgrund zu stürzen, seinen Nachahmer in einem ganz ähnlichen Unternehmen der drei Frauen findet, welche, die weise Buddha-Priesterin, die Vertreterin des Schicksals, an der Spitze, vom höchsten Punkt einer Felsengruppe in denselben Waldstrom, Madhumati, hinunter zu springen entschlossen sind, der um den Fuss des Felskegels „seinen silbernen Gürtel schlingt." Um sie, die drei verzweifelnden Klageweiber, schlänge schon der Waldstrom den silbernen Gürtel: liesse nicht von der einen Seite Makâranda, hinter der Bühne, seine Stimme mit der Nachricht erschallen, dass der Minister Bhûrivasa, Mâlatî's Vater, ebenfalls aus Verzweiflungskummer über den vermeinten Tod der Tochter, sich dessgleichen zu stürzen auf dem Sprunge sei, aber nicht in's Wasser, sondern in's Feuer. Und liesse nicht gleichzeitig von der andern Seite, hinter der Scene, Mâlatî das silberne Lärmglöcklein ihres hellen Wehgeschreis über den Selbstverbrennungs-Einfall ihres Vaters vernehmen. Dass dergleichen Einfälle, nebenher bemerkt, ausserindische Staatsminister gar nicht bekommen! was eigentlich Schade, denn da hätten sie doch einmal wenigstens in ihrem Leben, noch zu guter letzt, einen erleuchtenden Gedanken und hellen Kopf, wie über Sterbende ein letzter lichter Geistesblick zu kommen pflegt.

Mâdhava tritt ein mit der bewusstlosen Mâlatî auf den Armen. Der Freund hat sich ihnen zugesellt. Frauen und Freunde vereinigen sich in einem gemeinsamen Ruf nach der zaubermächtigen Sandâminî, die sie verlassen. Madayontikâ und Lavangikâ trauern an Mâlatî's reglosem Körper:

> Sie athmet nicht, es schlägt ihr Herz nicht — ach
> Kind, Vater — Eins verwirkt des Andern Tod!

Mâlatî kommt zu sich. Die Verkündung der Wunderthäterin, ausserhalb der Scene, sie habe den ministeriellen Sprung in's Feuer verhütet, bringt die Tochter vollends in's Leben. Allgemeine Umarmung, worein die inzwischen hinzugetretene Sandâminî mitverwickelt wird. Sie, die Schülerin und Bevollmächtigte des Kâmandakî, sie, die heilstiftende Zauberin, hat Mâlatî aus den Klauen des bösen Zauberweibes, der Kapâla-Kundalâ befreit. Ausserdem überbringt sie einen Gnadenbrief vom Könige

der in die doppelte Vermählung, der Mâlatî mit Mâdhava, und Makâranda's mit Madayantikâ willigt. Die Zustimmung des Staatsministers ausser Feuergefahr zu der Verbindung seiner Tochter mit Mâdhava versteht sich von selbst. Jetzt kann Kâmandakî mit dem Familiengeheimniss hervortreten: dass sie und Sandáminî im Einverständniss mit den beiderseitigen Vätern die Fäden des Geschickes und des Stückes gelenkt, und selbige zu einem schliesslich unlöslichen ehelichen Bande geschlungen. Als glückseliger Held des Stückes spricht Mâdhava den Schlusssegen über Stadt und Reich, König und Vaterland:

Der Tugendhafte bleibe schuldrein stets
Und treu der Tugend. Möchten ewiglich
Monarchen gnadenreich und fest im Recht
Die Herrschaft führen. Möchte stets zur Zeit
Der Wolken Schooss sich segenvoll entladen,
Das Erdreich mit fruchtbaren Schauern tränken.
Und möcht in Freunden, Kindern und Verwandten
Gesegnet leben für und für das Volk,
Von Mangel frei und fröhlich und beglückt.

Und möchten, fügen wir dem Segensspruch hinzu, auch ausserindische Dichter ähnliche Schicksalsdramen dichten; weniger reich an Incidenzen, wenn sie wollen, womit indessen auch Shakspeare's Stücke von der romanhaften Färbung gesegnet sind, das Wintermährchen z. B., Cymbeline, wenn auch solcherlei begebenheitliche Zwischenfälle bei ihm kunstreicher mit dem Grundmotiv verwebt sind, und gedankenvoller und ideentiefer erfunden. Möchten ferner, ihr grossmächtigen Zauberweiber und Schicksalsschwestern, ihr ausserindischen Kâmandakî's und Sandáminî's der Politik und Diplomatie, möchten auch euere Bhûrivasa's, kraft eurer Fürsorge, rechtzeitig abgehalten werden, sich Hals über Hopf in den Scheiterhaufen der brennenden Fragen zu stürzen, und sich nicht allzusehr auf ihre Feuerfestigkeit verlassen, weil etwa ihr Kopf von Natur gegen Feuergefahr versichert ist, vermöge seines von Haus aus verbrannten Gehirns — die beste Assecuranz und das sicherste Schutzmittel gegen Feuerschaden; — sich aber auch nicht auf die Unverletzlichkeit ihres Kopf-Anhängsels, des alten Adam, ihres Rumpfes, verlassen, etwa seiner unverantwortlichen Dickhäutigkeit wegen, weil er, was das Aeussere betrifft, durch seine Rhinoceros-

haut geschützt ist, und, in Betreff des Innern, durch seine Sieg-Fried-Haut; seine, gleich jener des hörnern Siegfried, blutgefestete und gefeite Hornhaut, womit er inwendig überzogen und gefüttert ist. Mögen endlich unsere Leser dieses Anschlussgebet zu Mâdhava's Segenspruch für keinen müssigen Unterschrifts-Schnörkel, kein der Geschichte des Drama's fremdartiges Anfügsel halten. Die Ministerfrage werden wir vielmehr des öftern und entschieden in die Geschichte des Drama's eingreifen sehen. Nicht blos in die des indischen Drama's, mit Beziehung auf das alsbald an die Reihe kommende ausgezeichnete indische Schauspiel: „Des Ministers Siegelring"; sondern noch mehr mit Bezug auf zahlreiche ausserindische Dramen, ja ganze Dramen-Epochen und Geschlechter, auf deren äussere und innere Geschicke grosse und kleine Staatsminister bestimmend eingewirkt haben; Richelieu z. B. auf Peter Corneille's Tragödien; um einen grossen Staats-Minister zu nennen, und das Heer Richelieu-Affen, um von den Kleinen zu schweigen. Der Minister-Präsidenten nicht zu denken, die aus dem Holz des Präsidenten-Minister in Cabale und Liebe geschnitzt sind, und um von dem Iffland-Minister gar nicht zu reden, die in Iffland's und andern deutschen Staats-Komödien und Familien-Stücken die beiden Schicksalsrollen der abscheulichen Menschenopfer-Priesterin, Kapála-Kundalâ, und die der schutzfreundlichen Zauberin und Heirathsvermittlerin Sandâminî, bald abwechselnd spielen, bald beide Rollen zugleich, wie ein doppeltes Minister-Portefeuille, übernehmen.

Uttara Râma Cheritra,

oder Fortsetzung der Geschichte von Râma,

ist eines von den drei, dem Bhavabhûti zugeschriebenen Schauspielen, deren eines wir eben in seinem Mâlatî und Mâdhava haben kennen lernen. Das dritte, Mahâvîra-Cheritra bildet das Vordrama zu dem Schauspiel, das uns jetzt vorliegt, zu Uttara Râma Cheritra, und hat die Begebenheiten der sechs ersten Bücher des ältesten Epos der Inder, des Râmâyana, zum Inhalt, dessen Held, Râma, Sohn und Thronfolger des Dasarotha, Königs von Ayodhyâ (Aud). Von Râma's Schicksal war oben schon im Allgemeinen die Rede. Das erste der beiden Râma-Stücke, Ma-

hâvîra-Cheritra, oder Mahâvîra-Karitra, schildert die Thaten Râma's und seinen Sieg über den hundertköpfigen Riesenkönig Râvana, Beherrscher von Lankâ (Ceylon) und Räuber der Sîtâ, Râma's Gattin. Die Fabel des zweiten Râma-Stückes, des Uttara-Râma Cheritra, oder wie Lassen den Titel schreibt, Uttararamakarita, „Fortsetzung der Geschichte Rama's," nahm Bhavabhûti aus dem siebenten Buche des Râmâyana. Die drei Schauspiele des Bhavabhûti sind, der Absicht des Dichters nach, Leidenschaftsdramen, deren jedes einen verschiedenartigen Affect, als bewegendes Pathos, zum Thema hat. Das Affect-Motiv in Mâlatî und Mâdhava ist Cringâra Ras, Liebe; das in Uttara Râma Cheritra Karunâ Ras, Zärtlichkeit, Gattenzärtlichkeit; der im Vîra Cheritra herrschende Affect: Vîra Ras, Heldenmuth, Heroismus. Die beiden ersten sind demnach, in unserem Sinne, dramatische Gemälde, entwickelt aus einer leidsamen Gemüthsstimmung; das dritte schildert eine thatbegeisterte Gemüthserregtheit und die daraus entspringenden heldenthümlichen Kriegsthaten. Mit Rücksicht auf die beiden Kriterien-Affecte, auf die kathartischen Leidgefühle, Furcht und Mitleid, oder in ihrer mil-deren Schauspielfärbung: Besorgniss und Rührung, wären, unseren Ausführungen zufolge, den ersten beiden Dramen, in Vergleich zum dritten, dem Vîra Cheritra, und rücksichtlich ihrer im Leidenskampfe mit den Conflicten geschilderten Helden, die vorzugsweis dramatischen; wogegen letzteres, Vîra Cheritra, sich uns dem heroischen, die Conflicte überwältigenden Affecte gemäss, als ein mehr episches charakterisiren würde. Hinsichts der Einordnung in die von uns angenommenen zwei Hauptklassen von Dramen: historische und psychologische, würden wir Bhavabhûti's zwei erste Leidenschaftsdramen, Mâlati und Mâdhava, und das uns jetzt beschäftigende, Uttara Râma Cheritra, der psychologischen; das heroische Kriegsspiel dagegen, Vîra Cheritra, der historischen Drama-Klasse, auf Grund seiner objectiven Haltung, zusprechen, insofern es nämlich den Sieg eines für die höhere Culturentwickelung und Menschengesittung in die Schranken tretenden Helden über das wildgesetzlose, naturdämonische Barbarenthum feiert, das der zehnköpfige Riesenkönig Râvana, Beherrscher von Ceylon, verkörpert. Als psychologisches Drama hätte uns das kriegerische Heldenschauspiel, Vîra Cheritra, andererseits im Hin-

blick auf die Intention des Dichters zu gelten, dem es wesentlich daran lag, ein Drama der Kategorie Vîra Ras zu dichten; ein Drama des leidenschaftlichen Heldenmuthes, einer heroischen Leidenschaft nämlich, die nicht in jenem geschichtlichen Austrags-Gedanken wurzelt, nicht aus dem ruhmbegeisterten Thatendrang eines, bewusst oder unbewusst, im Dienste der höheren Geschichtsidee kämpfenden Kriegshelden entspringt, sondern eine heroische Leidenschaft, wofür der Held zwar das Temperament, so zu sagen, von Natur hat; eine heroische Leidenschaft, die als Charakterton, als sein Ethos in ihm ruht, die aber zu seinem dramatischen Pathos ein individuelles Herzens-Motiv, ein zärtlicher Funke, entzündet und heroisch beflügelt. Das im heroischen Drama, Vîra Cheritra, herrschende Vîra Ras, die Heldenleidenschaft, trägt also doch die Farbe des Cringâra Ras, der Liebesleidenschaft, oder die des Karunâ Ras, des Zärtlichkeits-Affects, der Gattenliebe und Zärtlichkeit Râma's für seine Braut und Gemahlin Sîtâ. Der kriegerische Affect des Helden erscheint ganz und gar von Liebesaffect durchglüht; die epische Ruhmes- und Thatendrangs-Begeisterung zum dramatischen Seelenpathos verleidsamt.

Der Riese Râvana enttrohnt seinen Bruder Kuvera, den Gott des Reichthums, den indischen Plutos; nimmt dessen Hauptstadt Lankâ in Besitz, und zwingt viele der untergeordneten Götter niedrige Dienste in seinem Palaste zu versehen. Um diesem Unfug ein Ziel zu setzen, stieg Vischnu auf die Erde nieder, und wurde als Râma geboren, oder Râmachandra, ältester Sohn Dasaratha's, eines Fürsten aus der Sonnen-Dynastie und Königs von Ayodhyâ (Oude). Als incarnirter Vischnu gewann Râma verschiedene Götter geringeren Ranges (dii minorum gentium) und eine Schaar himmlischer Geister für seine Sache, und bewog sie irdische Formen anzunehmen. Sie wählten die von Affen und Bären, und traten als solche in sein Heer. Nachdem Râma, in Folge einer vom weisen Viswâmitra an ihn ergangenen Aufforderung, einen glänzenden Sieg über eine Armee böser Geister erfochten, erhielt er als Lohn für die dem Kaiser geleisteten Dienste, durch dessen Vermittlung, die Hand der Princessin Sîtâ, Tochter von König Janaka, Herrscher des Reiches Mithilâ aber erst als es ihm gelungen war, den Zauberbogen, ein von Gott Siva stam-

mendes Familien-Vermächtniss, zu spannen, und solchergestalt die durch ein Familienstatut, als Bedingniss zur Erlangung von Sîtâ's Hand, vorgeschriebene Probe zu bestehen. Von Râma's Verbannung durch seinen Vater, aus Anlass der ehrgeizigen Ränke seiner Stiefmutter, Kaikeyî, die ihrem Sohne, Bharata, die Nachfolge im Reich verschaffen wollte, geschah bereits Erwähnung. Râma, aus Ehrfurcht vor seinem Vater, zieht sich mit seiner Gattin Sîtâ und seinem, ihm aus treuer Anhänglichkeit in die Verbannung folgenden Bruder, Lakshmana, in den Wald Dandaka zurück. Während seines Waldeinsiedlerlebens bekriegt er den Râkshasa-Stamm, dämonische Geister, denen auch der Riesenkönig Râvana angehört. Bei dieser Gelegenheit hat er das Missgeschick, eine leidenschaftliche Liebe der Schwester des Râvana, der Surpanahkâ, die ein Ungethüm wie ihr Bruder, einzuflössen. Aufs Aeusserste von den Liebesanträgen des Unholds getrieben, liess er sich zu einem Verzweiflungsact hinreissen, und that das, was jeder an seiner Stelle thun würde, wenn er im wilden Walde von einem hässlichen Weibe mit Liebeszumuthungen bis auf's Blut gequält würde: er schnitt ihr Nase und Ohren ab. Sie, eilenden Laufs, hinüber nach Lanka zum Riesen, ihrem Bruder; ruft ihn als Rächer ihrer Nase und Ohren auf, erweckt in seinem Riesenbusen eine verhältnissmässige Leidenschaft für Râma's junge und reizende Gemahlin, Sîtâ, um ihren Gesichtsverstümmler an der empfindlichsten Seite zu treffen. Wenn man anders den einen Gesichts-Verstümmler nennen kann, der eine Nase um ihren Ueberfluss an Hässlichkeit verkürzt, und nicht vielmehr ein solches Gesicht sich bei seinem Rhinoplastiker, als seinem Wohlthäter und Verschönerer, bedanken müsste. Râvana beschleicht Sîtâ, während Râma's Abwesenheit auf der Jagd, in Gestalt eines alten Bettelmönchs, und entführt sie. Râma erfährt den Raub seiner Gattin, aber nicht den Ort ihres Aufenthalts, und schliesst mit dem Affenkönig Sugriva, den er in sein Reich wieder einsetzt, ein Schutz- und Trutzbündniss. Dieser entsendet seine vornehmsten Affen zur Auskundschaftung der Princessin Sîtâ. Aber nur der Grossaffe Hanuman, dessen Bekanntschaft wir bereits durch A. W. v. Schlegel gemacht, und den wir bald auch als ausgezeichneten dramatischen Dichter werden kennen lernen, — nur Hanuman, als Dichter, Feldherr und Affe gleich

gross, am grössten als Aufspürer von schönen Waldprincessinnen, als jagdhundsköpfiger Affe (Simia Kynokephalos), oder Affenpinscher im Feldherrnstyl — nur Hanuman ist so glücklich, die Stadt Lankâ zu entdecken, wo Sîtâ von dem zehnköpfigen König Râvana mit zwanzig Augen bewacht wird. Nachdem Râma die Kunde erhalten, zieht er mit seinem Verbündeten, dem Affenkönig Sugriva, und mit dem unüberwindlichsten aller Heere, einem Affenheer, gegen Lankâ. In einer grossen Schlacht bleiben natürlich die Affen Sieger; das Heer der bösen Geister, der Rákshasas, wird aufgerieben. Gegen Affen kämpfen Geister ersten Ranges vergebens, geschweige untergeordnete, wie die Râkshasas. Râvana fällt dem Râma in die Hände, der sämmtliche zehn Köpfe über die Klinge springen lässt. Die befreite Sîtâ muss, zum Beweise ihrer Reinheit, sich der Feuerprobe unterziehen, die sie glänzend besteht. Râma verbindet sich mit ihr von neuem und übernimmt die Regierung von Ayodhyâ, wo er auf Gott Reichthums, auf Kuvera's Prachtwagen mit Sîtâ, mit seinem getreuen Halbbruder Lakshmana und mit dem Affenkönig Sugriva seinen Krönungs-Einzug hält. Das ohngefähr ist der Inhalt von Bhababhûti's erstem Râma-Schauspiel, Vîra Cheritra, in sieben Acten. Eine Uebersetzung davon ist unseres Wissens noch nicht vorhanden. Den Inhaltsauszug findet man bei Wilson.[1]) Als D r a m a stellt es dieser unter die beiden andern des Bhavabhûti; als D i c h t u n g aber ihnen ebenbürtig an die Seite. Im fünften Act, der in den Wäldern von Dandakâranya spielt, erscheint Bhavabhûti in seiner vollen Grösse. Den Act leitet ein grandioses Gespräch zwischen den zwei urweltlichen Geiervögeln, Jatâyu und Sampâti ein, die Tausende von Geschlechtern an sich vorüberziehen sahen, und ein schönes Stück Weltgeschichte hinter sich haben. Sie berichten über Râma's Zug nach dem Süden. Der ältere der beiden Geier-Munis lässt dem jüngeren die gemessensten Anweisungen zurück, dem Râma, wo es Noth thue, allen möglichen Beistand zu leisten, enthebt sich und nimmt den Flug nach dem Ocean. Götter und Halbgötter, Dämonen, Geister, Thier- und Menschenwelt sind in Bewegung, um das persönliche Herzensrecht eines edlen Helden, ähnlich wie vor Troja, als Sache der ganzen Mensch-

1) Sel. spec. III. Append. p. 4—16.

heit, ja der ganzen Schöpfung, des Himmels und der Erde, in einer weltgeschichtlichen Culturschlacht auszukämpfen. Das Fortsetzungs-Drama, das uns nun in Anspruch nimmt, Uttara Râma Cheritra, das Leidenskampfspiel zum Königsthatenspiel, es stellt das Sühne- und Läuterungs-Drama zum dramatisirten Heldengedichte dar; wie denn für uns überhaupt das Drama, seinem Wesensbegriffe nach, das leidvolle Sühnespiel zum thatvollen Heldenspiel des Epos bildet, wodurch es vorzugsweise den Wesensunterschied zwischen dramatischem und epischem Handeln begründet; im Widerspruche zu Aristoteles' Ansicht, der die Gleichmässigkeit der Epopöe und der Tragödie, auch in Beziehung auf die Natur und den Charakter des Handelns, behauptet.[1]) Diese beiden Dramen Bhavabhûti's ergänzen sich gegenseitig zu einer Dilogie, deren Wechselbeziehung auf einander sich von der trilogischen bei Aeschylos, unserer Meinung nach, nicht blos darin unterscheidet, dass die trilogische Gliederung, dem Wesen der hellenischen Tragödie gemäss, die Schuldsühne als Vergeltungssühne abschliesst, indem sie, durch die drei Folgestufen des Thatverbrechens, der Vergeltungsthat und deren Blutsühne die tragische Reinigung vollzieht; unsere Dilogie hingegen, dem Charakter glücklich ausgehender Rührspiele gemäss, in der schliesslichen Belohnung unglücklicher, durch Leidensprüfungen verherrlichter Schuldlosigkeit die Rechtfertigung der Schickungen und, in Folge dessen, eine läuternde Gemüthsbeseligung zu Wege bringt. Bhavabhuti's Dilogie unterscheidet sich aber auch von der trilogischen Dramen-Verbindung durch die gegenseitige Bezüglichkeit der beiden Dichtungsformen aufeinander, in Rücksicht auf die Handlung im ersten der beiden Dramen, dem episch dramatischen Vîra Cherîtra, und im zweiten, dem rein pathetischen Schauspiel, Uttara Râma Cheritra. Eine Wechselbeziehung zweier dramatischen Doppelsterne, wofür die Geschichte des Drama's vielleicht nur in Alarcon's Doppeldrama, „der Weber von Segovia" (El Tejedor de Segovia) ein analoges Beispiel finden möchte.

Hier scheint es uns am Orte, einen Punkt zur Erörterung zu bringen, den wir bei Betrachtung der griechischen Tragödie vorläufig auf sich hatten beruhen lassen, in der Voraussetzung,

1) Poet. c. XXIV.

der fragliche Punkt möchte sein erklärendes Licht am besten durch die Beleuchtung des gegensätzlichen Verhaltens jener Tragödie zu den Dramen anderer Absichtszwecke und Stylformen empfangen. Der Punkt betrifft das Verhältniss von Schuld und Busse, das kaum irgend als ein adäquates erscheint, was es doch, dem Causalitätsgesetz zufolge, seyn sollte, wonach die Wirkung der Ursache, das Leiden und Büssen dem Verschulden entsprechen müsste, und jenes bedeutsame Wort erst in Erfüllung ginge: Mit dem Maasse, womit ihr messet, wird euch gemessen werden. Nun aber zeigt die Tragödie, das Leidensdrama überhaupt, nahezu das Gegentheil. Die Poetik selbst verlangt nur einen „grossen Fehltritt“ (μεγάλη ἁμαρτία),[1]) den sie der schrecklichsten, mit dem Vergehen in keinem Verhältniss stehenden Büssung überlässt. Wir konnten dies an Oedipus z. B. erfahren, der noch auf Kolonos seine Unschuld bejammert, und an dem die Schuld seiner Aeltern sich grausam und schaudervoll rächt. In Prometheus sehen wir den grössten Wohlthäter der Menschheit, das personificirte Vernunftrecht selber gleichsam, übermenschliche, von absoluter Gewalt und gesetzloser Tyrannen - Willkür auferlegte Qualen erdulden. In welchem Causalverband steht Desdemona's Schicksal mit ihrer Schuld? In welchem das jammervolle Ende der Opfer Macbeth's und Richard's III. Verbrechen mit der Schuld der unglücklichen Büsslinge? Oder in welchem Sühnverhältniss das Ende dieser Gräulkönige und Bluthelden mit dem Unmaass ihrer Frevel? Und wie steht es da um tragische Reinigung und Gemüthserhebung, wenn wir am Schluss mit der Frage nach der göttlichen Gerechtigkeit Maulaffen feil bieten? Wenn wir am Schluss einer Tragödie vor dem Problem göttlicher Rechtfertigung verblüfft dastehen, mit offenem Munde, bleich vor Entsetzen und das Haar emporgesträubt, wie „Borsten des gereizten Stachelthiers“? Wenn beim Fallen des Vorhangs wir uns anglotzen, dupirt vom Causalitätsgesetz, mit dem doch Welt und Bretterwelt stehen und zusammenstürzen sollen, und das auf letzterer sich so schmählich blamirt, so skandalös Fiasco macht, dass wir es auspochen und auf unseren Hausschlüsseln auspfeifen müssten?

1) Poet. c. XIII, 2.

Bei näherer Prüfung jedoch schwinden die kritischen Schreckgespenster. „Trinket tiefer und der Schwindel wird euch vergehen.“ Hinsichtlich der Solidarität zwischen Ursache und Folge, tragischer Schuld und Sühne, ist jeder dramatische Held, jede dramatische Person, so zu sagen, ein Prometheus, ein Vertreter der ganzen Menschheit, im Bösen wie im Guten. Im Drama werden nicht persönliche Fragen, sondern die der ganzen Menschheit durchgekämpft und zur Lösung gebracht. Der Einzelne steht hier für das ganze Geschlecht ein, was die Tragödie der Griechen, in Uebereinstimmung mit unserer heiligen Schrift, in ihrer „Väterschuld“ und deren Folgenwirkung auf das ganze Geschlecht, andeuten mochte. Im Drama trägt der Einzelne, als Vertreter der Menschheit ihre Schuld, und seine Sühne ist auch ihre Sühne. Das Drama läutert aus dem Menschen das solidarische Wesen hervor, den Blutzeugen für die Gesammtheit: seine Allgemeingültigkeit, die seine göttliche Natur und Bestimmung verbrieft. Leidet ein dramatischer Held, zum Heil und als Lehrbeispiel für die Menschheit, ausser allem Verhältniss zu seiner Schuld: so wirkt als Ersatz gewissermaassen seine Busse, die ihn zum Leidenshelden erhebt, segenbringend für alle Folgezeit, und er nimmt einen Lohn dahin, den die Seele des Zuschauers in die des Leidenden empfindet, woraus eben die Gemüthsläuterung und Stärkung für den Zuschauer entspringt. Leidet der Held durch Anderer Schuld und Frevel, für eine der ganzen Menschheit frommende Idee; so regt er eine Erkenntniss jener im Schoosse der Gesellschaft selbst wuchernden Schuld, jenes solidarischen Frevels, in der Mitwelt an, die das Verbrechen als ein an ihr selbst begangenes sühnt, indem ihr mit der poetisch zugespiegelten Erkenntniss desselben die geschliffene Axt in die Hand gelegt wird, um das Uebel an der Wurzel anzugreifen, und mit dieser die Möglichkeit solcher Frevel und Verbrechen zu tilgen, durch Herbeiführung von weiseren und gerechtern Einrichtungen und Zuständen; durch Gründung einer Staatsordnung und Machtvertheilung, die solchem Frevelmuth das Heft aus den Händen windet und ihn wehr- und machtlos stellt; mit einem Worte durch Läuterung der Gesellschaft von socialen Miasmen, die solche Frevler und sittliche Ungeheuer ausbrüten. Wie denn auch die Gewaltmenschen im Drama auf ihre Gleichgesinnten in

der Schaumenge nicht so wohl durch das Beispiel, das die poetische Gerechtigkeit an ihnen statuirt; nicht sowohl durch die Vergeltung abschreckend wirken, die niemals ein reines Maass für Maass erzielen kann: die Abschreckung, die von den tragischen Bösewichtern ausgeht; die Abschreckung, die von den poetisch geschilderten, d. h. in der ganzen Glorie ihrer Verruchtheit und Unseligkeit, wie der Fürst der Finsterniss auf seinem Flammenthron, prangenden Machtunholden und Wütherichen mit den Schrecken ausstrahlt, die sie um sich her verbreiten, — der entsetzende Rächerstrahl bricht vielmehr aus dem Glanz und der Machtfülle ihres Frevelmuthes selber hervor; aus der furchtbaren Erleuchtung, die das poetische Graunbild in die Seele der die Gesellschaft vertretenden Zuschauer, wie einen warnend erhellenden Lichtschein über den Abgrund, an dem sie hinwandeln, aufklärend wirft, und in die erbangende Seele gleichgearteter Gesellen wirft, die ihr Inneres mitaufgedeckt, und in dem Feuerschein der öffentlichen Erleuchtung und Erweckung des Volksbewusstseyns und Volksgewissens ihr nahes Ende kommen fühlen. In dem Publicum liegt also der Brennpunkt des dramatischen Spiegels; in dem Gemüthe des Zuschauers schwebt die Wage, die Schuld und Busse in Gleichwicht setzt. Die tragische Schuld, das „schwere Vergehen", das die Kunst vom Leidenshelden fordert, soll nur einen symbolischen Hinweis und Fingerzeig auf die allgemeine Schuld der Gesellschaft selbst bedeuten, und ist gleichsam nur der Reflex dieser allgemeinen Schuld. Die volle Rechtfertigung des Causalgesetzes übernimmt das öffentliche Gewissen. Um desswillen muss aber auch das Geschick des tragischen Helden eine Bezüglichkeit zwischen Vergehen und Ahndung darbieten; muss eine schwere Versündigung auf dem tragischen Helden ruhen; auf seiner Seele ein tiefer Schatten von eigener Verschuldung lasten, der in dem Hohlspiegel des öffentlichen Gewissens zum Riesenbilde der allgemeinen Sühnschuld (piaculum) sich erhebeund emporrichte, welche zu tilgen sey; zum Schreckphantom der die Gesellschaft selbst bedrückenden Unterlassungssünde: den Heerd des versteckten Siechthums blosszulegen, das im Innern des Gemeinwesens wuchert und es mit Eisen und Feuer anzugreifen. Von den Folgen eines vom tragischen Helden durch Tod und Untergang gebüssten, oft nur

aus leidenschaftlicher Verirrung entsprungenen Fehles und Versehens emporgeschreckt, soll das in sich schlagende Volksgewissen die Furchtbarkeit des Wirkungsgesetzes erkennen, das eine Schuld nachsichtigen Gewährenlassens, Hinhaltens und Erduldens von Verbrechen an Recht und Sittlichkeit mit dem Untergange des Staats- und Gemeinwesens rächt. Eine Busse und Vergeltung, die hier aber als vollkommen gerechte Strafzumessung und im proportionalsten Verhältniss zur Schuld und zum Sündenmaass erscheint, in Betracht der unermesslichen Gefährdung des Gesammtvolkes, des Gemeinwesens, des Staates und der Gesellschaft durch solche Connivenz gegen Frevel und Machtmissbrauch, gegen gesetzlose, das Urgesetz selber, das Causalitätsgesetz mit Füssen tretende Willkür. Im Oedipus soll eben ein solches Verderben von der „Stadt“ durch Ausstossung des Sünders abgewendet werden, und diese Solidarität zwischen öffentlicher und persönlicher Schuld, zwischen Herrscher und Volk, wovon das angedeutete Gegenseitigkeitsverhältniss zwischen dem tragischen Helden und dem das Volk repräsentirenden Publicum als das dramatische Symbol gelten darf, diese in Sophokles' Oedipus durchgeführte Wechselbezüglichkeit erscheint uns als der tiefste Punkt in seiner Tragödie, zugleich aber auch als ihr schadhafter Fleck, in Ansehung des völligen Mangels eines Schuldbewusstseyns bei Oedipus; folglich auch — nach tragischem Kunstgesetz erwogen — seiner völligen Unschuld und Gewissensreinheit, auf die er jammernd sich durchweg beruft, und die sogar den Inhalt und das Verklärungsmotiv zu seinem seligen Ende im Oedipus auf Kolonos bildet, wie seines Ortes dargethan worden.

In unserem indischen Bühnenspiel, in Bhavabhûti's Uttara Râma Cheritra, begegnet uns ebenfalls eine Bussbeziehung zwischen Herrscher und Volk, die aber vom indischen Dichter, die Verschiedenheit des Ausgangs, der Motive, der Endabsichten, zugegeben, in Folge eines reinern und tiefern Begriffes von willensfreier Pflichterfüllung und zwingender Gewalt der Fügungen, gemütherhebender, wie uns scheint, menschlicher, mitleiderweckender und selbst staatsideeller und königswürdiger, als von dem grossen griechischen Tragiker, veranschaulicht wird.

Das Vorspiel ist nach dem üblichen Schema entworfen, und bedarf keiner weitern Angabe. Die erste Scene zeigt uns das

Heldenpaar des Stückes, Râma und seine Gemahlin Sîtâ, im Königspalaste, nach Verabschiedung des königlichen Bundesgenossen, Sr. Majestät, des Affenkönigs, Sugriva, und der übrigen hohen Gäste. Bewundernswürdig zeichnen gleich die ersten Eröffnungsverse Râma's liebevoll königliches Gemüth und seine zärtliche Gattengesinnung für die so heroisch erkämpfte Gemahlin. „Die Art, wie hier Râma's innige Zuneigung geschildert wird", — bemerkt Wilson — „ist wahrhaft Shakspearisch": is very Shakspearian. Das kleine anmuthige Liebeszwiegespräch des königlichen Ehepaars unterbricht der Waldsiedler Ashtâvakra, ein Legendenheiliger aus dem Mahâbharata, mit der Meldung von Seiten des weisen Vasistha aus der Wildniss: dass die schöne Königin Sîtâ, wenn ihr Gemahl Nachkommen von ihr zu erzielen wünsche, in der Waldeinsamkeit des Knaben-Zwillinges genesen müsse, das ihr beschieden. Diese Trennung von der Gemahlin erheische das Volkswohl:

Du bist noch jung, mein Sohn, an Macht und Jahren.
Bedenke denn, dass eines Königs Heil,
Sein wahrer Ruhm, des Volkes Wohlfahrt ist.
Râma. So hat der heil'ge Mann uns stets belehrt.
Ich bin bereit, Ergötzen, Lieb', Erbarmen,
Ja Sîtâ selbst dahinzugeben, wenn
Dem öffentlichen Wohl das Opfer frommt.

Der Eindsiedler entfernt sich. Râma nimmt mit Sîtâ und seinem treuen Bruder Lakshmana ein Gemälde in Augenschein, worauf Abbildungen aus Râma's thatenreichem Leben dargestellt sind. Das Motiv mag ein Rückblick auf den ersten Theil unseres Doppeldrama's bezwecken. Hierauf begiebt sich das Königspaar in einen Pavillon, den das Zärtlichkeitskosen der beiden Gatten zum Heiligthum eines ehelichen Liebesabschieds weiht, voll duftig zarter Poesie.

Râma. Lehn' hin dein Haupt an meins, und schling um mich
Die theuren Arme, holder als des Mondes
Juwelenband, wenn im feucht goldnen Strahl
Die Tropfen perlend schmelzen —
Wie ist mir doch? — Von plötzlichem Entzücken
Fühl' jede Faser ich durchglüht, und weiss nicht,
Ob Pein ob Wonn' ich's nennen soll; ob Gift
Mein Blut versengt; ob Wahnsinn ich geschlürft

Aus einem Zauberkelch. Kann solch Berücken
Aus dieser lieblichen Berührung quellen?
Mein ganzes Wesen so bewältigen,
Wie durch Magie?

Sîtâ. Der Zauber liegt
In deiner treuen Liebe, nicht in mir.

Râma. Der Stimme zarter Hauch und süsser Klang
Belebt des Lebens müde Blumenkron',
Und jeden Sinn gefangen nehmend, stiehlt
Der Laut, wie Nektar himmlisch, sich ins Ohr,
Und giesst heilkräft'gen Balsam in die Seele.

Sîtâ. Still, Schmeichler! — Hier lass, Holder, hier uns ausruhn!
(um sich schauend.)

Râma. Was suchet meine Sîtâ? — Diese Arme
Lass sie zu deinem Pfühle sich dir schmiegen —
Dein, seit das Ehband uns vereinte — dein
In unsrer Kindheit, unsern Jugend-Tagen,
Im einsamen Gebüsch, in fürstlichen
Palästen, ewig dein, ausschliesslich dein —

Sîtâ. So ist es — ja — mein zärtlich theurer Gatte.
(schlummert ein.)

Râma. Ihr letztes Wort ein Liebeswort, und nichts
Was von ihr ausgeht, was mich nicht beglückte.
Ambrosia meinem Aug' ist ihre Nähe . .
— In meinem Hause waltet sie
Als Schutzgeist meines Rufes, meines Glückes —
Oh, sie zu missen, nimmer trüg' ich's, nimmer!

Ein alter Kämmerer tritt ein, während die Königin schlummert, und flüstert dem König heimlich die Meldung zu. Der Schmerzensausbruch des Königs deutet den Inhalt an: Das Volk fordert die Verbannung der Königin, die es des Treubruchs gegen ihren Gemahl beschuldigt. Râma weist die Verleumdung der Gemahlin mit empörter Seele zurück:

Doch schäumet Lästerung
Ihr Gift aus, tödtlich wie der Tollwuth Biss.
Doch was beginn' ich? Welche Wahl denn bleibt mir?
Das allgemeine Beste geht voran.
Ihm hat mein Vater seinen Sohn, sein Leben,
Geopfert, — und auch ich darf handeln nur
Nach meiner Pflicht. Nun trifft es zu, wie mir
Der weise Vasistha es prophezeit.
Mein edles Stammgeschlecht, das seinen Ahn

Den Lichtgott nennt, es hinterliess
Ein fleckenloses Scepter meiner Herrschaft.
Wär' solchen Vaterruhms ich würdig, wenn
Verläumdung haften dürft' an dem, was mein?
(zu Sîtâ gewendet)
Schlachtopfer du — der Erde schönes Kind;[1])
Ruhmvoller Spross von Jânaka's Geschlecht,
Der Weisen aller Kleinod und Juwel
Und ihrer Frauen Herzenstrost und Liebling,
Geweihter Altarschrein von Râma's Leben,
Du meines Waldexiles himmlisch Licht —
Ach, welche Schuld erregte gegen dich,
Die bitter grimme Feindschaft des Geschicks? . . .

Er lässt durch den Kämmerer seinen Bruder Lakshmana entbieten, der die Königin nach dem Verbannungsort hinbegleiten soll.

Râma (mit der schlummernden Königin allein).
Grausamer Zwang. — Bin ich zum Wilden nicht
Entartet, der das Weib hinopfert, das
Ihr Leben mir in Glück und Unglück weihte?
Ich Elender! darf mein entheiligend
Berühren diesen Liebreiz noch beflecken?
O halte mich nicht so umfasst — O löse
Der Arme zärtliches Geflecht, und lass sie
Vom Nacken eines Mannes niedergleiten,
Der dein nicht werth! — Du wähnst, des Sandelbaumes
Gewürz'gen Stamm umfasst zu halten, und
Der Giftbaum ist's, den du umspannest — Lass, —
O lass — so, so — (macht sich los und erhebt sich)
Was ist das Leben? eine schwere Bürde;
Die Welt ein düster wirres Labyrinth.
Woher kann Trost ich hoffen? Ward Empfindung
Mir nur zu Theil, um in mein Innres tief
Den Stachel der Verzweiflung einzubohren?
Ihr heimgegangnen Väter, Weise und
Propheten, die in Erfurcht ich geliebt —
Ihr Alle, die dem Râma Ehr' erwiesen, —
Des Himmels Flamme, hehrer Sonnengott,
Verheissungsvoller Ahn — Erdgöttin du —
Zu wem von euch erheb' ich meine Stimme?
Wess Namen ruf' ich an, dess Heiligkeit
Mich nicht verdammte, nicht verwerfen müsste?
(sich zu Sîtâ niederbeugend.)

1) Sîtâ's Ahnmutter ist die Erdgöttin.

Vergötterte Vaidehi, einmal noch
Erhöhe Râma's Haupt durch deines Fusses
Beseligende, himmlische Berührung!

Lärm ausserhalb. Ein Bote bringt die Nachricht, dass die Versammlung der heiligen Weisen in ihrer Opferverrichtung vom Dämon Lâvana überfallen, bei Râma Schutz suche. Râma eilt den bedrängten zu Hülfe mit einem Abschiedsblick auf Sîtâ:

Ach, meine Königin, welch' Loos harrt deiner?
Erdmutter Göttin, du beschütze sie!
(Stürzt davon.)

Sîtâ erwacht, erschrickt sich allein zu finden.

Wie — nicht hier?
Lässt mich allein? Im Schlummer mich allein?
Schon gut. Ich will mit dir auch bös' sein, Râma.

So fährt sie fort gar lieblich schmollend. Man meldet ihr, Prinz Lakshmana sey bereit, mit dem Wagen, um sie, ihrem Wunsche gemäss, in's Strombad zu fahren. Damit schliesst der Act.

Zwölf Jahre liegen zwischen dem ersten und zweiten Act. Dieser bringt uns in den Janasthana-Wald. Eine Büsserin tritt auf; gleich nach ihr Vâsantî, Dryade des Waldes Janasthana, welche die Büsserin mit Blumenspenden begrüsst. Die Waldnymphe erzählt der Einsiedlerin von Valmîki's (Dichter des Ramayâna) Berufung zum e r s t e n Dichter der Menschen durch Brahmâ, der dem Weisen, bei einem Spaziergange im Walde, erschienen, und ihn zum Helden- und Volksdichter geweiht, wie Jehova den Moses zum Volkspropheten und Befreier, womit jeder Dichter die göttliche Weihe empfängt. Das Drama webt und waltet in Urwäldern, Urzuständen, Urheldendichtung. Von der heiligen Büsserin vernimmt die Waldnymphe wieder, was sich in der Zwischenzeit ereignet:

Zwei Kinder, Söhnlein irgend einer Gottheit,
Erschienen in der Waldeinsiedelei.
An deren sinn'ger Art die Weisen alle,
Ja selbst des Waldes Thiere sich ergötzten.

Die Knaben heissen Kusa und Lava. Sie brachten als Zeichen ihres göttlichen Ursprungs gefeite Waffen mit, in himmlischer Werkstatt geschmiedet. Der heilige Waldsiedler und gottberufene Dichter nahm die waldgeborenen Wunderzwillinge in seiner Klause auf, unterrichtete sie in den heiligen Schriften:

Doch lehrt den Schüler nicht des Lehrers Wissen —
Zurück nur strahlt des Edelsteins Gefunkel
Des eingesog'nen Lichtes Herrlichkeit.

Die Bussfrau entwirft eine Schilderung der Oertlichkeit, die, wie überhaupt alle Naturmalerei in diesen Dramen, mit keiner müssigen, sogenannten descriptiven Poesie die Scene überladet, in Weise jener Dramatiker, die mitten in der Handlung die Schürze des Decorationsmalers umbinden, und mit dessen Mauerpinsel die Theaterwände vollmalen. In den indischen Dramen, des Bhavabhûti insbesondere, ist das Naturleben so innig verwebt mit dem Menschenleben und Handeln, wie das Paradies mit dem ersten Menschenpaar vor dem Sündenfalle; nur dass in dem Waldparadiese des indischen Drama's der Baum der Erkenntniss keine verbotenen Früchte trägt. Im Gegentheil, Brahmâ befiehlt ausdrücklich, davon zu essen, und ein Paar himmlische Menschenkinder mit den Früchten dieses Baumes zu Helden aufzunähren und sie gross zu tränken mit der „Milch der Philosophie." Bald erfährt auch die Waldnymphe von der würdigen Waldheiligen, wessen Söhne die himmlischen Zwillingsjungen sind: Der armen Sîtâ Kinder, von deren Verläumdungsschmach die Klausnerin der Nymphe, Königin Sîtâ's bester Freundin, das erste Wort erzählt, aber in's Ohr, weil von allen Zuhörern die Waldnymphe die einzige ist, die jetzt erst davon vernimmt; bei der Mittheilung fällt sie gleich in Ohnmacht. Wie muss ein nichtindischer Dramatiker einen indischen um diesen allerwirksamsten Ausdrucksnothbehelf beneiden; diese Seelenmalerei als stumme Poesie; diese lautlose ultima ratio eines Tragikers, der im Fette seines Pathos erstickt. Wenn Begriffe fehlen, stellt eine Ohnmacht zur rechten Zeit sich ein. Sie geht aber, wie sie gekommen ist; noch eh' man sagen kann: sie oder er liegt in Ohnmacht. Ein Wimperschlag, und die ohnmächtige Waldnymphe fragt die Waldeinsiedlerin: „Was macht Râma?" Er sey mit der Vorbereitung zu einem heiligen Pferdeopfer (aswamedh) beschäftigt, erfährt sie, und auch bei der Gelegenheit, von der Waldschwester, nebst einem l'on dit: Râma denke an eine zweite Heirath. Die Waldnymphe fällt darüber nur desshalb nicht in Ohnmacht, weil sie's nicht glauben kann. „Ich auch nicht" — meint die weise Frau — mais — wer kann gutsagen für ein Männerherz? . . . Mitt-

lerweile züchtigt Râma, auf seinem Himmelswagen einherfahrend, allerlei Dämonen und Unholde. So erblicken wir ihn, nachdem die beiden Waldweiber sich entfernt, auf seinem Wagen mit gezogenem Schwert, das u. A. einem Sûdra-Büsser den Kopf vom Rumpfe hieb, und dadurch den Sohn eines Brahmen wieder in's Leben zurückrief. Dieser That freut sich der Heldenkönig, die rühmlicher als jene, da er seine sich Mutter fühlende Sîtâ verstiess:

Zu tragen in den Wald des Leibes Bürde.

Jetzt erscheint ihm der „selige Geist“ des von ihm erschlagenen Sûdra-Büssers, Sambûka. Der selige Geist fühlt sich so selig, dass er nicht umhin kann, seinem Wohlthäter den tiefgefühltesten Dank für die Seligkeit abzustatten, die er ihm verschafft: sagt ihm, er befinde sich in dem Walde Dandaka, dem Schauplatz von Râma's und Sîtâ's erster Liebe und ersten Heldenthaten; giebt ihm eine Topographie des Waldes, ein landschaftliches Meisterstück, wie eines von Sealsfield, dem grossen Dichter-Maler westindischen Waldlebens; oder eines von Hildebrandt, dem ostindischen Sealsfield in Wasserfarben:

Wild schreitet über'n Horst der wüthge Tiger,
Lugt er aus Klüften nicht. Durch's fette Gras
Rollt die gewalt'ge Schlang', auf deren buntem Rücken
Das Heimchen zirpt, den Durst mit Tropfen löschend,
Die von den Schuppen thauen. Tiefes Schweigen
Umhüllt den Horst, wo der geschwätzige Quell
Nicht aus dem Felsen stürzt; das Echo nicht
Zurück des Tigers Brüllen hallt, und nicht
Gezweig in Prasselflammen knisternd birst,
Vom Feuerhauch des Drachen hochauflodernd.

Râma erkennt den Ort, der seligen Stunden eingedenk, die er hier mit Sîtâ einst verlebt, und den er nun vereinsamt mit seinen Klagen füllt. Der selige Sambûka spricht ihm Trost zu, ihn verweisend auf die herrlichen Waldpfauen, deren Prachtfarben er in seine fortgesetzte Naturschilderung mischt, nebst dem Wasserlauf verschiedener Waldströme, die entlang, an Trauerweiden vorüber, rauschend funkeln, überwallt von deren, wie im Wahnsinn aufgelöstem Haar.

Dieses unselige Bild gebraucht zwar der selige Sambûka nicht, aber er streift doch hart vorbei, und würde es wahrschein-

lich gebraucht haben, käme ihm nicht eine Bärin in die Quere, mit kritischem Gebrumm:

Die längs dem blum'gen Ufer mürrisch grölt —

und nicht ein Elephant in den Weg:

Der vom Gewürzbaum pflückt ein leichtes Reis,
Ausschwitzend seines Schädels duftig Harz,
Womit er die balsam'sche Luft durchwürzt.

Und nebenbei den Wald von Bildern ausräuchert, den man vor lauter Bildern nicht sieht. Nachdem der Elephant diess besorgt, kehrt der selige Geist von Sambûka's kopflosem Rumpf in den Himmel zurück, um sich den Geistern ähnlichen Schlages zuzugesellen, aber erst, nachdem er seine Respectsvisite dem Einsiedler Agastya abgestattet. In der Zwischenzeit hält Râma noch einen langen, von den malerischsten Waldblumenbildern durchwobenen Monolog, voll Erinnerungen an die schöne Zeit der ersten Liebe, die er vergebens herbeiseufzt mit Schiller's: O dass sie ewig grüne bliebe"; wie sie dereinst gegrünt um die Wette mit Dandaka's grünem Wald. Der Selige kommt wieder, bestellt einen Gruss vom heiligen Agastya nebst Gemahlin, Lopamudrâ, mit einer Einladung von der ganzen heiligen Familie: König Râma möchte sie in ihrer Wildniss-Zelle durch seinen Besuch erfreuen, bevor er nach seiner Hauptstadt Ayodhya zurückkehrt. Râma begleitet den von ihm, mittelst Köpfung, zum Geist erhöhten Waldbruder auf den Weg zur Klause, welchen ihm dieser noch mit einigen Waldschilderungen verkürzt, deren weitere Ausführung zu einem Putlitz'schen „Was sich der Wald erzählt," nur der schliessende Act ihm vom Munde abschneidet, den der Geist gar nicht hat; zum Unterschiede von anderen Waldschilderern, bei denen der umgekehrte Fall stattfindet.

Dieser zweite Act wäre in keinem europäischen Wald und auf keiner europäischen Bühne möglich. Schon desshalb nicht, weil jeder Bühnen-Chef, als Oberhaupt seines Theaters, im Sambûka eine Satire auf seine Person erkennen, und den Act mit sammt dem Stücke zurückweisen würde. Im Walde Dandaka sogar fände ein solcher Chef eine Anspielung auf den Urwald, woher die Bretter vor'm Kopf stammen, welche die Bühne bedeuten, und eigens für die Vorstände und deren Köpfe geschnitten werden, um den Beweis zu liefern, dass sie welche haben.

Mehr als alles aber würde ihnen der Umstand die dreiste Satire verrathen: dass Sambûka durch fürstlichen Schwertschlag zum Ritter vom Geist ohne Kopf gemacht wird; gerade so wie der Chef der Bühne zu ihrem Haupt ohne Geist. Das könnte zwar das Gegentheil von Sambûka's Fall scheinen, kommt aber im Ganzen auf eins heraus. Zudem sey ein europäischer Bühnenchef so gut ein Geist, wie irgend ein indischer Waldmensch ohne Kopf. Denn wo es sich um Annahme oder Nichtannahme von Theaterstücken handelt, hinter denen etwas steckt, ist der europäische Bühnenchef alleweile „der Geist, der stets verneint."

Wir bleiben im Dandakawald, der den dritten Act mit zwei Flussnymphen eröffnet, von denen wir erfahren, dass Sîtâ beim Baden im Ganges den Knabenzwilling geboren. Die Stromgöttin Ganga spülte die Kinder an das blumige Ufer. Die eine Wasserfee erhält durch die zweite von der Gattin des heiligen Agastya, der schon genannten Lopamudrâ, den Auftrag, Râma's schmerzvolle Einsamkeit durch alle Linderungen, die der Wald darbiete, zu besänftigen, bis die Göttin Ganga selbst die liebliche Sîtâ herbeiführt. Schon habe sie dieselbe in diese Wälder hergesandt, um Blumen als Opfergabe für den Sonnengott zu pflücken, den Ahnherrn ihres ruhmvollen Gemahls. Ausserdem haben die Nixen Befehl, das Prinzen-Zwillingspaar in Obhut zu nehmen, damit den zwölfjährigen Heldenknaben im Walde von den wilden Thieren, denen sie Trotz bieten, nichts Schlimmes widerfahre. Mittlerweile naht Sîtâ.

Muralâ. Wer kommt da?

Tamasâ. Sîtâ ist es, schau,
Ob feucht auch von der Thränen Thau,
Und kummerbleich ihr Angesicht;
Scheint lieblich doch sein holdes Licht
Durch des gelösten Haares Pracht,
Dem Monde gleich durch Waldes Nacht.

Die Wasserjungfern, nachdem sie ihre gegenseitigen Aufträge in zierlich gereimten Vierfüsslern gewechselt, ziehen sich zurück. Kaum hat Sîtâ ihre ersten Blumen gestreut, da hört sie Stimmen aus dem Walde schallen: ihr Lieblingselephant sey von einem fürchterlichen Nebenbuhler angefallen und schwebe in der grössten Gefahr. Sîtâ schwinden die Sinne. Eine der Flussnym-

phen, die als solche immer frisches Wasser bei der Hand haben, bringt sie in's Leben zurück; mehr noch, Râma's aus der Ferne ertönende Stimme, die sie sogleich erkennt. Sie wirft sich der Nymphe, überwältigt von Entzücken, in die Arme. Râma erscheint, erblickt Sîtâ, und stürzt zu Boden. Diese Ohnmacht liesse man sich auch auf unseren Bühnen gefallen; zumal wenn sie eine Scene veranlasst von so poetischem Zauber und Liebesschmerz.

Sîtâ. Oh mir — Unseligen! die Lotus-Augen,
Sieh' her, sie schlossen sich bei meinem Anblick —
Sein Herzleid tödtet mich — O, rett' ihn, rett' ihn!
Tamasâ. Verzage nicht — Nur du kannst ihn beleben,
Sobald dies zarte Händchen ihn berührt.
Sîtâ. Du glaubst —? (kniet nieder, nimmt eine von Râma's Händen in die ihre, und legt die andere an seine Stirn),
Ja wirklich — er erholt sich wieder.
Râma. Was mag das seyn? — Giesst Himmelsbalsam sich,
Der Todte weckt, belebend durch mein Herz?
Ist's Mondesthau, der in die Seele mir
Ambrosisch tropft, und mich in's Daseyn ruft?
So gross ist der Berührung Macht, der wohl
Bekannten, dass sie Tod in Leben wandelt,
Und finsterer Verzweiflung Schauer schmelzt.
Sîtâ (zurücktretend).
Zu viel — O das ertrag' ich nicht — !
Râma. Wie? war's
Nicht meine Sîtâ, die mich auferweckt?
Sîta (zu Tamasâ).
Ich darf nicht ungeheissen mich ihm nahen.
Er möchte zürnen, wenn so unversehens
Ich vor ihn trete —
Tamasâ. Fürchte nicht. Unsichtbar
Durch Ganga's Machtwort wandelst du einher.
Râma. Sîtâ, geliebte Sîtâ — Nein, ach nein,
Sie war es nicht — Vergebens such' ich sie.
Wohin entflohst du? Oder war's ein Traum? —

Diese geisterzarte Scene wer unterbricht sie? Der leidige Lieblingselephant, den sein feindlicher Waldbruder und Nebenbuhler mit dem Rüssel so beim Wickel nimmt, dass er auf dem letzten Loche pfeift und hinter der Bühne nach Hülfe schreit oder schreien lässt, und ausserdem durch Vâsantî, die

Schutzgeistin des Waldes, Janasthâna, die Râma um schleunigen Beistand bittet, den ihm dieser zu leisten eben auf dem Sprunge war.

Auch von ihren Kindern muss Sîtâ noch getrennt leben — „das Schicksal will es so.“ An den Ufern des Godaveri erhalten Vâsantî und wir die tröstliche Versicherung von Râma: Sîtâ's Lieblingselephant schäkere wieder mit seiner Lieblingselephantin, seinem holden Weibchen. Sîtâ kommt mit der Flussnixe Tamasâ dazu, unsichtbar für Râma. Dadurch bildet sich eine Doppelgruppe, Sîtâ mit der Nymphe; Râma mit Vâsantî. Sîtâ beklagt ihr Geschick, das sie des Besitzes ihrer Kinder beraubt, und zugleich des Gatten. Die Wassernymphe tröstet sie mit dem wässrigen Trost: „Das Schicksal will es so.“ Kinder seyen das Band, das zärtliche Gatten unlösbar an einander kette. Die gute Nixe weiss nichts von den Tantalus-Qualen, die das Herz einer Gattin und Mutter empfindet, die den Gatten mit der Hand erreichen kann, der sie weder sieht noch hört; die in demselben Walde mit ihrem, wie sie, verstossenen Lieblingszwillinge sich abhärmt, und des Anblicks ihrer Kinder nicht froh werden darf. Oder hat die wackere Nixe eine Vorstellung von solchem Mitleide, und besprengt nur die feurigen Kohlen, die das prüfende Geschick auf dem Haupte der Geprüften sammelt, um sie desto lebhafter anzufachen, weil sie weiss, dass die feurigen Kohlen doch zuletzt als goldener Glorienschein aufleuchten? Das Schicksal im indischen Drama ist dem Menschen hold gesinnt und freundlich; ist mild und gut, wie sie, die sanften heiligen Menschenherzen, die es nicht, gleich dem griechischen Schicksal, zermalmen mag, weil diese Herzen auch nicht so grimmig hart sind, wie die der griechischen Tragödie, die eben, gleich wie hartschalige Früchte oder Balsamstauden, erst zermalmt werden müssen, um ihren edlen Inhalt zum Heile der Welt auszuhauchen. Die Schicksalsheldenherzen der griechischen, der Shakspeare-Tragödie, verlangen, der vielen, mit dem edlen Erzgehalte vermischten Schlacken wegen, ein heftigeres Schmiedefeuer, um sie tragisch rein zu schmelzen. Wie die edlen Metalle in Folge von grossen Erdbränden, grossen Erdrevolutionen und Katastrophen, sich zu Schlackenklumpen vererzt haben und verfinstert, die erst durch künstlich geschürte, mittelst schwerkeuchender Gebläse zu einer Läuterungshölle ge-

rüstete Schmelzöfen wieder herausgebrannt werden können: ähnlicher Weise erfuhren auch, in Folge eines bildungsgeschichtlichen inneren Vulcanismus der Geister, die Herzen der hellenischen und germanischen Völker und ihrer Heroen eine Vererzung und Verschlackung gleichsam, eine Hartschaligkeit, eine Verquickung mit unmenschlich verbissenen Leidenschaften und Verbrechen, dass nur ein tragisches Fegefeuer, wie das von Aeschylos und Shakspeare, ihnen beikommen konnte; dass diese mit ihren Brustharnischen verschweissten Heldenherzen nur von den Riesenfäusten solcher tragischen Schmiedemeister zerbrochen werden konnten, um, wie die Erzklumpen, in die Schmiedeessen ihrer furchtbaren Tragödien geworfen zu werden, und darin ihre Läuterung durch Herausschmelzung ihrer Herzenshärtigkeit zu erfahren. Die hellenischen und germanischen Heldenherzen sind bildungsgeschichtliche Herzen, haben historische Revolutionen durchgemacht, und in diesem Verschlackungs-Processe sich mit einer starren Kruste von „Grimm und Qual" überzogen, die nur der Cyklopenhammer eines Aeschylos oder Shakspeare sprengen und zerschlagen konnte. Die indischen Heroen sind aus den vier Pfählen ihrer Heimath nie herausgekommen. Ihr historisches Schicksal haben sie gleichsam unter sich abgemacht als eine Familiensache. Ihre vorgeschichtlichen Kämpfe blieben Ansiedelungs-Kämpfe, Priester- und Königsfehden, die mit einer endgültigen, naturbestimmten, niemals wieder bestrittenen Knechtung der Urbewohner und Herrschaftsordnung schlossen. Ihre Epen besingen mythisch-heroische Familienzerwürfnisse und Bruderkämpfe oder Kriege zwischen Dämonen und Menschen mit deren natürlichen Bundesgenossen, den menschenähnlichen Affen, womit ebenfalls nur Kämpfe um eine gesetzliche Staatsordnung und innere Landes- und Boden-Cultur gegen feindliche Naturkräfte und wilde, gesetzlose Gewalt verbildlicht werden sollten. Die indische Staatengeschichte ist aber keines jener weltgeschichtlichen Gebilde, die aus diluvianischen Völkerüberschwemmungen gleichsam, aus umwälzenden Zusammenstössen und Zertrümmerungen von Nationalitäten und den Bevölkerungen ganzer Welttheile, hervorgegangen wären. Auch hatten die Inder, bis zur Invasion der Muhamedaner, keine Willkürfürsten, keine Cabinetsjustiz, keine von Blut- und Macht-Säuferwahnsinn rasenden Despoten. Auf den indischen

Thronen sassen wohl zuweilen Schwächlinge, der Ueppigkeit und Wollust ergebene Fürsten; aber vor der Herrschaft des Islam keine jener Landes- und Gottesplagen; keine incarnirten Canibalen der Machtsucht von Gottes Gnaden; keine feuerschnaubenden Ochsen, erymantischen Eber, kromyonischen Säue und wilde unzähmbare Esel. In den Herzen der indischen Herrscher glimmte stets ein Funken von der ritterlich milden Weisheit und Gemüthsheiligkeit der Aryanischen Stammesfürsten, jener grossen, frommsinnigen Rishis, deren Geist und Denkart in den heiligen Urkunden, den Veden, fortlebt. Das indische Fatum, als oberste Weltmacht und endgültige Entscheidungs-Instanz, waltet denn in ähnlicher Weise. Es ist, so zu sagen, ein patriarchalisches Fatum von milder, frommherziger, menschenfreundlicher Gesinnung, das im indischen Drama als wohlthätiger Hausgeist verkehrt, als gutmüthige, fürsorgliche Ahnfrau bald in Gestalt einer vermittelnden Busspriesterin und segenstiftenden Intrigantin, bald als wirklicher Geist in Menschengestalt mit und ohne Kopf.

Die zweite Gruppe, Râma mit Vâsantî, spielt ihr Beiseite, Angesichts der für Râma unsichtbaren Sîtâ fort. Wie die Stromnymphe in Sîtâ's Herzen, facht auch die Waldgöttin, Vâsantî, in Râma's Herzen, durch Schilderung der Oertlichkeit, wo er eben weilt, und einst mit Sîtâ ein paradiesisches Glück genossen, die heftigste, in Vorwürfen und Thränen über die Verstossung des geliebten Weibes sich verzehrende Sehnsucht an. Ohnmachten und Wiederbelebungen durch Sîtâ's Berührung wechseln mit einander ab. Vom indischen Gesichtspunkt eine tiefpathetische Scene, fände auf unseren Bühnen das Motiv, cum grano salis benützt, allenfalls im Mährchendrama Anwendung. Mit wenigen Ausnahmen bleibt auch das indische Drama in Mährchen-Motiven wie festgezaubert. Insofern dürfen wir Shakspeare's Sommernachtstraum, Sturm, und ähnliche Dramen in Geist und Form indische Dramen nennen. Der aus der Ohnmacht erwachende Râma erhascht einmal Sîtâ's erweckende Hand, die sie mit kämpfender Seele ihm entzieht. Râma's Schmerzensausbrüche sind wahrhaft erschütternd. Er sieht das geliebte Weib in peinvollen Bedrängnissen, in Todesgefahren schweben. Die Sühne für seine Schuld aus den edelsten, heroischen Motiven, als Pflichtopfer für das Beste seines Landes, für die Wohlfahrt und den Frieden sei-

nes Volkes, ist eben so tief ergreifend, wie königlich gross und schön. Und wer von beiden bringt das mitleidwürdigere Opfer? Er, der die unschuldige Gattin, dem Volkswillen zu Liebe, sich vom Herzen riss, das all' sein Blut ihr nachweint? Oder Sie, die schuldlos von Verbannungsschmach Gebeugte, die mit zerrissener Seele den königlichen Gatten von wehevollen Reueklagen gefoltert sieht, und aus Liebe für ihn und aus Rücksicht auf sein Pflichtgelübde sich bezwingt? Welche Unschulds-, welche Feuerprobe ist mit solcher Prüfung zu vergleichen? Das ist das poetisch Herrliche und Schöne der Conception, dass die geschichtlich überlieferte Feuerprobe, die Sîtâ bestanden haben soll, in unserem Drama, als eine Feuerprobe des Herzens, des Liebe-, Pflichten- und Schicksalkampfes geschildert wird; eine Feuerprobe, die ihre Unschuld und Gattentreue verklärt hervorgehen lässt, wie eine Heilige aus der Todesmarter. Nicht weniger tief, schön und gross ist das Pflichtmotiv des Herrschers, seinem Volke gegenüber, behandelt. Wiefern der allgemeine Volkswille im Recht oder Unrecht sey, kommt hier zunächst nicht in Frage. Der einzelne Fall hat eine symbolische Bedeutung, die dahin zielt, dass die erste und zwingendste Pflicht eines Königs die ist, sich und sein Haus, sein Theuerstes, sein Herz, mit allen Lebenswurzeln der Liebe und ihrer Beglückungen, auszureissen aus seinem Busen, und zu opfern für sein Volk, für das allgemeine Wohl; und dass in solcher Hingebung und Opferwilligkeit das einzig wahre, ruhmvollste Heldenthum eines Königs besteht. Hier ist die Frage in ihrem tiefsten Punkte erfasst und gelöst. Der von heiligen oder weisen Klausnern unterstützte Volkswille erweist sich im Ausgang als heilsam und segensvoll für den König selbst und sein Geschlecht. Auch die Verbannung des Prinzenpaares in den Wald, und ihre Erziehung unter der Obsorge von Weisen und von schützenden Naturgeistern; ihre Pflege, ihr Gedeihen und Aufwachsen unter den mütterlichen Händen gleichsam der N a t u r selbst; ihre Erstarkung zu fürstlichen Heldenjünglingen an den Brüsten der Natur, fern von den entnervenden, Geist und Herz ausmergelnden, verdummenden und veralbernden Einflüssen des H o f e s — dieser Gegensatz von Natur und Hof, um den auch Shakspeare's von Waldesduft durchwürzte und durchfrischte Dramen: „Was Ihr wollt," „Sommernachtstraum" — und, wunderbarer Weise, eben-

falls mit einem Verbannung-Grundmotiv — sich bewegen: dieser Gegensatz ist auch hier, in unserem Râma-Schauspiel, die Tendenzangel, um welche sich die Entwickelung dreht.

Nach unaussprechlichem Seelenkampfe reisst sich Râma von seiner Begleiterin, des Waldes Schutzgeist, von Vâsantî, los, die ihre theilnahmsvollen Thränen mit den seinigen vermischte. Er reisst sich los, um das vorbereitete heilige Pferdeopfer zu bringen, wobei er Sîtâ's aus gediegenem Golde verfertigtes Bildniss aufzustellen sich vorsetzt; zu deren namenlosem Entzücken. „So will Admet, in Euripides' Alkestis,“ bemerkt Wilson, „der treuen Gattin Bild, von kunstreicher Bildnerhand, aufrichten lassen in seinem Schlafgemach an seiner Lagerstätte“. „Die Absicht, aus welcher,“ fügt Wilson hinzu, „Râma Sîtâ's Bildniss beim Opfer will aufstellen lassen, ist ungleich würdiger eines Helden und Königs, als der Beweggrund bei Admet. In der That erscheint Râma in seinem ganzen Betragen dem Admet des Euripides ungleich überlegen. Nicht minder hat der indische Dichter, was die Zeichnung dieser, in gewissem Betrachte, der Situation bei den Griechen verwandten Scene betrifft, vieles vor dem Euripides voraus“. [1])

Bei der Entfernung Râma's fühlt Sîtâ ihr Herz im Busen schwinden. Die indische Ohnmacht ist auch schon bei der Hand. Eine Ohnmacht scheint zum Hofstaat und Gefolge indischer Liebeshelden und Heldinnen zu gehören. Râma besteigt seinen Wagen. Der Vorhang fällt oder wird zusammengezogen — genug, wir sind am vierten Act, in der Einsiedelei des Valmîki, des Dichters vom Ramâyâna. Wir lernen Sîtâ's greisen Vater, Janaka, kennen, vormals König von Mihilâ, dermalen Einsiedler; machen hierauf die Bekanntschaft der Arundatî, Frau des Weisen Vasistha, Sîtâ's frommer Hüterin, in Begleitung von Râma's greiser Mutter Kausalyâ, — lauter ehrwürdige, nicht selten langweilige, theilweise auch überflüssige Figuren, die aber doch, der indischen Dramaturgie gemäss, das Waldeinsiedler-Drama zu einem pathetischen Schicksals-Bussdrama einer mythisch- heroischen Königsfamilie erheben. Der greise Einsiedler-König, Jânaka, wehklagt auf's herzbeweglichste über das Schicksal seiner

1) Sel. spec. II, Uttara Râma Chêritra, p. 62.

Sîtâ. Râma's greise Mutter, Kausalyâ, kann nicht umhin, gleich bei ihrer ersten Begrüssung von Sîtâ's Vater in Ohnmacht zu fallen, um, nach der Erholung, in seine Wehklagen einzustimmen. Glücklicherweise ist uns Sîtâ's lieblich rührende Gestalt so an's Herz gewachsen, dass wir auch den Leidergüssen von Vater und Schwiegermutter mit Theilnahme folgen. Das Hauptlicht in diesem Act ist der junge Lava. Er kommt von der Jagd zurück. Der Grossvater erblickt den Knaben, ohne ihn zu kennen. Ueberrascht von der Aehnlichkeit mit Râma, lässt der Alte sein Auge mit Entzücken auf dem Knaben ruhen. Einer aus dem Gefolge soll bei Valmîki sich nach ihm erkundigen und den kleinen, mit Pfeil und Bogen bewaffneten Waidmann selbst herbeirufen. Lava tritt heran. Er weiss nur, dass er Valmîki's Sohn. Wer erkennt in diesem Verhältniss der beiden jungen Prinzenbrüder zum Waldeinsiedler Valmîki nicht eine Aehnlichkeit mit dem Verhältniss der jungen Prinzen Quiderius und Arviragus zum verbannten Bellarius, dem Einsiedler der Waldhöhle in Shakspeare's „Cymbeline"? Das zwischen Enkel und Grosseltern unbekannterweise gepflogene Gespräch musste für ein indisches Publicum von hohem Interesse seyn. Der junge Prinz kennt Vater und Mutter nicht, aber aus Valmîki's Heldengedicht Ramâyâna weiss er Râma's Heldenthaten auswendig. Der hocherfreute Grossvater stellt mit dem ungekannten Enkel eine nähere Prüfung über den Inhalt des grossen Epos an, das den Ruhm seines Schwiegersohnes verherrlicht und verewigt. Er befragt den Knaben um die anderen Sprösslinge von König Dasaratha, dem Vater Râma's: „So viel," erwidert Lava, „ist uns von der Erzählung noch nicht gelehrt worden." — Jânaka. „Wie? Ist sie denn noch nicht so weit gediehen?" — Lava. „Wohl ist sie das, nur theilt man sie nicht mit, bis auf einen Abschnitt, aus Rücksicht auf Bharata, den Dramen-Dichter, der die für andere noch nicht mittheilbare Partie im Heldengedichte zu einem bestimmten Zwecke für sein Drama ausarbeite." — Jân. „Und dieser Zweck?" — Lava. „Sein Schauspiel den Apsarasas [1]) einzustudiren, damit sie das Stück dem König von Swerga [2]) vorspielen." — Jân. „Ob

1) Tänzerinnen und Schauspielerinnen in Indra's Himmel. 2) Indra's Himmel.

er noch einen Bruder habe?" — Lava nennt seinen Bruder Kusa. — Jân. „Wer von beiden ist der Aeltere?" — Lava. „Wir sind Zwillinge, ehrwürdiger Herr." — Jân. „Sag' uns, Knabe, wie weit ist die Mähr von Râma gediehen?" — Lava. „Bis zu Lakshmana's Rückkehr, nachdem die hohe Sîtâ in Kindesnöthen zurückgeblieben, mitten in einsamem Gehölz, hülflos und verlassen, des Volkes bösen Argwohn zu beschwichtigen." Wie rührend musste diese Mittheilung über die Mutter und seine eigene Geburt aus dem Munde des Knaben klingen, der keine Ahnung davon hat, dass er selbst der kleine Held dieser Kindeswehen ist! Andere Pflegekinder aus der Einsiedelei kommen herbeigeeilt mit Freudenrufen, die dem Opferrosse gelten, das, frei umherstreifend, ihnen zu Gesichte kam. Lava muss mit zum Rosse. Die Knaben tummeln davon. Der Act schliesst mit der Scene, wo die Kinder sich um das edle Thier zu schaffen machen. Lava giebt den Gespielen nähere Auskunft, was es mit solchem Opfer-Pferde (Aswamedha) für Bewandtniss hat. Da erschallen die Stimmen der Rosswächter. Einige derselben kommen herbeigerannt, schmähen die Knaben aus und bedrohen sie mit Züchtigung, die ihnen von den Bogenschützen des Prinzen Lakshmana bevorstehe, wenn sie sich nicht entfernen. Der Knabentrupp stiebt auseinander. Nur Lava bleibt trotzmuthig auf seinem Standorte, und rüstet auch sein Geschoss gegen jeglichen Angriff. Dieser Zug von prinzenhaftem Keckmuth, des jungen Râma-Löwen würdig, schliesst den Act.

Der nächste stellt den, in Folge von Lava's Widerstande, begonnenen Kampf zwischen ihm und dem Sohne von Lakshmana, dem jungen Prinzen Chandraketu, vor Augen, die sich beide natürlich nicht als Vettern kennen. Chandraketu exponirt, vom Streitwagen herab, mit dessen Lenker die Scene. Der junge Lava stürzt heran, nachdem er einen Trupp mit seinem gefeierten Himmelsgeschoss in die Flucht gejagt. Begrüssung der jungen Recken unter wechselseitigen Lobpreisungen. Chandraketu, Lava's Heldenmuth bewundernd, bietet ihm Genossen-, Freundschaft und seine Truppen an. Hochgemuthet erwidert Lava den Ehrengruss, eilt aber zurück auf den Kampfplatz, von woher ihm erneuerte Herausforderungen entgegenschallen. Vom Wagen herab ist Chandraketu Augenzeuge des Kampfes, staunend ob Lava's Einzel-

kampf mit einer Schaar von Kriegern, und bereit, den Seinen Halt zu gebieten. Schon aber kehrt Lava als Sieger zurück. Aus Einem Munde sprechen die beiden jungen Kämpfer den Drang ihrer Herzen zu einander aus in gegenseitiger Bewunderung ihres heldenhaften Wesens. Chandraketu will den Wagen verlassen, um dem herrlichen Jüngling seine Huldigung zu erweisen. Die Waffenehre verbiete ihm, bemerkt er dem Lenker, vom Wagen einen Kämpfer zu Fusse zu bekriegen, und fordert Lava auf, gleich ihm einen Kriegswagen zu besteigen. Lava wendet, als Waidmann und Zögling der Wälder, seine Unkunde vor, einen Kriegswagen zu lenken. Indessen hatte Chandraketu den Wagen verlassen. Der Wagenlenker, darüber verwundert, meint, Râma selbst, wenn er den kühnen Jüngling sähe, würde vor Freude ob solchen kampfesmuthigen Wesens sein Herz schmelzen fühlen. Lava spricht seine Ehrfurcht vor dem Helden aus, und sein Bedauern, dass er das königliche Opfer zu stören sich verwogen; doch habe er den Schimpf, den des Königs Soldaten in ihm der ganzen Kshatriya-Kaste durch ihre Schmähungen angethan, ahnden und tilgen müssen. Der Wagenlenker entgegnet spitz: Lava thäte besser, da er den mächtigen Râmachandra nicht kenne, über ihn zu schweigen. Chandraketu sticht nun auch das Blatt, als Lava die höhnische Bemerkung des Wagenführers: gegen solches Volk, wie die Reisigen, habe er gut kämpfen; erst dann dürfe er sich seiner Tapferkeit rühmen, wenn er einen Gegner wie Held Jámadagnya z. B. bestanden, — mit der Erwiderung übertrumpft: Ein Brahmane, wie Jámadagnya, könne höchstens mit Worten kämpfen, und sey ein zu winziger Gegenstand für den Namen eines Helden. Chandraketu verweis't ihm die unehrerbietigen Worte. Die beiden jungen Hitzköpfe gerathen aneinander und stürmen davon zum Kampfe. (Actschluss.)

Trefflich erdacht auch das wieder, dass der Vater Veranlassung wird für den zwölfjährigen Königssohn, die Ehre seiner, der Kshatriya-Kaste, zu rächen. Dies alles aber verhindert nicht, den ganzen fünften Act als eine herrliche Begegniss-Scene zweier Jünglings-Helden in einem Epos zu preisen, nicht in einem Drama. Bhâvabhûti dichtete diesen Act im Geiste Valmîki's, nicht des ältesten Dramen-Dichters und Schöpfers Bhârata. Der Act ist der schlagendste Beweis dafür, wie wenig thatbeflügelter

Kampfesmuth und Heroismus, wie wenig das thatenstürmische Heldenwesen dramatisch ist, und wie durchaus episch.

Ein männlicher und weiblicher Luftgeist entrollen auf ihrem schwebenden Wagen ein von Gewitterschlägen begleitetes Gemälde des heftigen, zwischen den beiden jungen Vettern aus dem Sonnen-Geschlechte entbrannten Kampfes, dessen Augenzeugen sie sind, als Eingangscene zum sechsten Act, voll glorioser Pracht, wie eine sinfonia eroica, aber eine von Valmîki, nicht von Bhârata oder Bhavabhûti; episch herrlicher, als dramatisch gewaltig. Dagegen ist die folgende Scene, nachdem die Luftherolde verschwunden, um so grossartig-dramatischer, ergreifender, theatralischer, dem Schönsten ebenbürtig, was Calderon gedichtet; und ist ausserdem noch das, was keine Scene des grossen Spaniers, keine Scene in einem spanischen Drama überhaupt ist: gemüthsinnig, seelenhold, herzerquickend, durch hoheitsvolle Lieblichkeit rührend.

Râma, Lava und Chandraketu treten auf. Râma noch ohne Ahnung, dass Lava sein Sohn, umarmt den Neffen, voll Freude über dessen im Kampfe bewiesene Tapferkeit. Chandraketu empfiehlt dem königlichen Oheim seinen jungen, heldenkühnen Freund, den er sich im Kampfe erworben.

Râma (mit einem Blick auf den Jüngling).
Fürwahr, ein vielversprechend Aeusseres,
Das zu den schönsten Hoffnungen berechtigt;
Von kräftig edlen Gliedern, straff und markig.
Zum Waffenwerke wie geschaffen, zu
Des Glaubens und der Völker Schutz und Wehr.
Und Kraft nicht blos, auch Manneszier und Anmuth
Sind hier vereinigt, alle sichtbar'n Gaben; —
Als hätte jeder Vorzug, den die Welt
Bewundert, hier Gestalt gewonnen, hier
Sich jede Trefflichkeit verkörpert.

Lava (für sich).
Ist diess der mächt'ge Fürst, der Tugend Schutzherr,
Der Männer Säul' und Hort, der Herzensstärker,
Des Heldenthums versichtbarte Gestalt? —
Sein Anblick überwältigt. All mein Groll
Fühlt sich miteins besiegt. Ein neues mächtiges
Gefühl entspriesst in meinem Busen; hin

Ist all mein Stolz, Scham überkommt mich. Ja,
Der Ersten Erster — Er ist's und nur Er!

Râma (vor sich hin).
's ist seltsam. Ein Blick stillt, ein einziger
Den Gram in meiner Brust, und füllt die Seele
Mit innigstem Behagen an dem Anblick . . .

Lava (zu Chandraketu).
Belehrt mich, Prinz, wer ist der Hocherlauchte?

Chandr. Der Erbherr unsres Hauses.

Lava Raghunátha[1]) —?
Gesegnet sey der Tag, die Stunde, die
Den Anblick dieser Gottheit mir gegönnt!
(Tritt vor und senkt sein Knie vor Râma.)
Empfangt die Huldigung, mein Fürst, von Lava,
Dem geringen Schüler von Pracheta's Sohn.[2])

Râma. Erheb' dich, tapf'rer Jüngling! Unterlass
Die nied're Ehrbezeigung, und empfange
Den ebenbürt'gen Gruss an meiner Brust.
(Umarmt ihn.)

Bald lässt sich des zweiten Zwillingsbruders, Kusa's, Stimme hinter der Scene hören; sie schallt wie das Gebrüll eines jungen Löwen:

Was sagt ihr? Gegen Chandraketu's Schaar
Mein Bruder Lava ganz allein? Wie? soll
Denn heut des Reiches Stolz in Schmach versinken?
In Staub sich beugen der Kshatriya Schmuck und Zier?

Râma. Wer ist der dort — mit tiefgebräuntem Antlitz?
Bei seiner Stimme Klang erschauert mir
Das Haar, wie Blumen ihre Häupter heben,
Wenn hohl Gemurmel Sturmes Nähe kündet.

Sein älterer Bruder, Kusa, der von Bhârata's Klause wiederkehrt, entgegnet Lava, und winkt ihn herbei. Kusa tritt heran, und fährt fort in dem Junglöwen-Styl und brüllt sich aus.

Râma. Welch' kühnes Wesen athmet dieser Jüngling,
Welch' edler Trotzblick strahlt aus seinem Aug'.
Es ist, als dünken Welten ihm in Waffen
Nur Riedgras, das sein Fuss zu Boden tritt.
Die Erde schüttert unter seinem stolzen Schritt,
Und obgleich zart an Jahren, zeigt er doch
Felsart'gen Wuchs. Ein sterblich Wesen? — oder
Des Muthes Geist in menschlicher Gestalt?

1) Von Raghu's Stamm. — 2) Valmiki.

Lava. Ruhm deinen Waffen!
Kusa. Deinen Waffen Ruhm!
Was ist's? Ich höre schöne Zeitung. Was
Geht vor? Krieg — Krieg?
Lava. Lass diesen Ungestüm.
Komm näh'r in ehrfurchtsvoller Demuth —
Kusa. Wesshalb?
Lava. Aus Raghu's Stamm der göttergleiche Herrscher,
Er würdigt seines Grusses dich und Willkomm's.
Kusa. Der Held von uns'res Lehrers Kriegsgedicht?
Des weiten Erdgebiets erhab'ner Hort?
Lava. Derselbe.
Kusa. Wie darf ich wagen, Herr, zu nahen deiner
Ruhmreichen Majestät! — (Für sich.)
Sein Anseh'n schreckt mich.
Mit Fug nannt' ihn der Barde göttergleich,
Der seine Thaten feiert. (Zu Râma.) Grosser König,
Prachéta's Schüler, Kusa, beugt in Demuth
Sein Knie vor dir.
Râma. Steh' auf, mein Kind, und komm'
An meine Brust! — (Vor sich hin.)
Höchst wunderbar und seltsam:
Des Knabenpaars Berührung — beider Knaben —
Strömt gleiche Wonne durch mein ganzes Wesen.
Aus jeder Pore quillt Entzückungsthau,
Als müsst' die Seelenlust nach Aussen quellen.
Und weil mein Herz in Wonneschauer schmilzt,
Fühl' ich mein Selbst zu Nektarfluthen thauen.
Lava. Gefiel's euch, unter dieses Baumes Schatten
Euch auszuruhen, Herr? Hoch steht die Sonne,
Und trifft, heissstrahlend, meines Herren Haupt.

Sie setzen sich unter den Baum. Râma sinnt weiter nach über sein bewegtes Gemüth. Er ahnt, dass es seine Kinder seyn könnten.

In jeder Regung, jedem Blick, entfalten
Die beiden Jünglinge die Majestät,
Die Herrschern zukommt. Ihrem Wesen hat
Natur ein lichtes Siegel aufgeprägt,
Wie aus Juwelen Strahlen, Nektartropfen
Vom Diadem der Wasserrose blitzen.
Untrüglich' Denkmal eines Ruhmgeschickes,
Wie's Raghu's Sprösslingen nur eig'nen kann.
Der Taube dunklem Nacken gleicht die Farbe;
Solch' Schulternpaar trägt nur der Heerde Fürst.

Ihr unerschrock'ner Blick gleicht dem des Löwen.
Und lieblich tief, wie voller Trommelton
Beim heil'gen Opfer, klingt der Stimme Schall.
Aus Jedem schaut mich an mein eig'nes Selbst,
In eins mit Sîtâ's Bild verschmolzen.
Die Lotusgleiche Haltung, ihr Gebahren,
Ich seh's vor mir. Von solchem Perlenglanz
Der Zähne Schmelz; die Lippe so geschwellt
Von süssem Schmollen: fein und rosig so
Das kleine Ohr. Das seelenvolle Auge,
Ob blitzend schon von wildem Mannestrotz,
Das ihre völlig, ganz und gar ihr Blick!
.
Wie regt die Seele diess Erinnern auf,
Und füllet sie mit Hoffnung und Entsetzen.
Wie mag die Wahrheit, wie das Nähere
Von der Geburt der Knaben ich erfahren? --

Das Brüderpaar fühlt sich von entsprechenden Empfindungen bewegt, die sie unter sich austauschen. Lava, von der plötzlichen Betrübniss des Königs betroffen, wird von dem Bruder an die Königin erinnert, um deren Verlust der mächtige Râma trauert. Der König merkt ihre Bewegung:

Râma (für sich).
Ich schene sie zu fragen . . . Fort mit diesen
Gedanken, diesen Phantasieen! Sie
Bemerken die Erregtheit meines Innern
Und zeigen Mitleid. Lass mich standhaft bleiben!

Er fragt nun die Beiden, was sie aus dem grossen Gedichte des Valmîki behalten haben, und ersucht sie, ihm Einiges daraus mitzutheilen. Kusa sagt einige Verse, die Râma's und Sîtâ's Liebe schildern. Ist das nicht herrlich?

Râma (für sich).
Ich kann nicht hemmen meine Thränen – so
Treu ist diess geschildert . . .

Und ergeht sich in wehvollsüsse Erinnerungen, die bald wieder in schweigendes Nachdenken verstummen. Bewegung hinter der Scene. Das Greisenpaar, Râma's Mutter und Sîtâ's Vater, wollen, wegen der Störung, die das heilige Opfer durch den Kampf der Jünglinge erfahren, die Einsiedelei verlassen. Nun erst wird Râma die Anwesenheit von Mutter und Schwiegervater im Walde gewahr. Er will ihnen entgegengehen. Der greise König hat ihn

aber schon bemerkt, und stürzt, vor freudigem Schreck über den plötzlichen Anblick des Eidams, zu Boden. Die Königin, Kausalya, Râma's Mutter, will dem Greise zu Hülfe eilen, erblickt nun auch den Sohn, und fällt bewusstlos hin. Diess alles geht hinter der Bühne vor, und wird hereingemeldet durch eine Stimme von aussen.

Râma (im Hinausstürzen).
Komm' zu dir, Vater, theure Mutter, lebt,
Lebt auf, den Sohn zu schauen, — seht — hier ist er! —
Kusa und Lava. Nach jener Richtung — dorthin — diesen Weg!

Actschluss. Den siebenten, letzten Act, eröffnet Râma's Bruder, Lakshmana. Die Bühne stellt ein Amphitheater an den Ufern des Ganges vor. Lakshmana kündet an, dass er, dem Auftrage des weisen Valmîki gemäss, ein Theater für eine Vorstellung hergerichtet, geräumig genug, um die zahlreiche Versammlung von Göttern, Menschen, Erd-, Luft- und Meergeistern und Schlangen-Gottheiten zu fassen, sämmtlich von Valmîki herbeschieden an Ganga's heilige Ufer, um seine Inspirationen anzuhören, „voll dramatischer Kunst,“ gespielt von Nymphen aus des Idra Himmel. Râma tritt als Zuschauer ein, und lässt von Lakshmana dem Brüderpaare, Kusa und Lava, neben dessen Sohn Chandraketu einen Platz anweisen. Wir haben uns zu diesem Schauspiel im Schauspiel, dem ungeahnten Urbilde von Hamlet's und allen ähnlichen Doppelspiegelungen von Bühne in Bühne, und Handlung in Handlung, das Amphitheater mit den aufgezählten Kategorien von Zuschauern erfüllt zu denken. Der Director des Drama's im Drama leitet die Vorstellung mit dem üblichen Lobpreis des Dichters, des Valmîki, ein, welcher, aus einem epischen Dichter in einen dramatischen verwandelt, uns hier entgegentritt. Der Director erbittet Aufmerksamkeit für den heiligen Dichter. Râma unterbricht ihn mit dem Bemerken, die Heiligkeit verstehe sich bei einem Rishi von selbst, so wie die ehrerbietige Aufmerksamkeit, die jedes seiner Werke in Anspruch nimmt. Man vernimmt Sîtâ's Stimme hinter der Scene der Amphitheater-Bühne. Sîtâ ist die Heldin des Drama's im Drama, und ihr Schicksal nach der Verstossung das Thema. Der Director erklärt die Klagen der noch unsichtbaren Sîtâ, und entfernt sich. Râma fährt empor mit den Worten:

Geliebtes Weib, zu Hülfe eil' ich dir.

Lakshmana (leise).

Bedenkt, Herr, nur ein Spiel ist, was ihr schaut. —

Râma setzt sich verwirrt nieder.

Lakshmana. Bezwingt euch, Herr, und lasst dem Spiel uns folgen.

Râma. Ich bin gefestet — Demanthart und fest. —

Sîtâ tritt auf, unterstützt von Prîthivî (Erde), und Gangâ (Ganges). Jede dieser Gottheiten trägt ein neugeborenes Kind auf den Armen.

Râma (leise zu seinem Bruder),

Lakshmana — ich vergeh' — die Sinne schwinden —
Mein Geist verwirrt sich — reich' mir deinen Arm. —

Vor tausend Jahren dichtete ein Inder eine solche Katastrophen-Scene! Verschmelzt ein indischer Dichter die Gewissensangst eines Hamlet-Königs mit der von Gretchen in der Kirche, — o des Kunstwunders, — und in dem Herzen eines Königs, der unsere Theilnahme so tief erregt, wie Sîtâ, sein Opfer.

Gangâ reicht der Sîtâ den Knaben hin. Sîtâ. „Diess meine Kinder? Ach mein theurer Gatte!" und wird ohnmächtig. Die Ohnmacht ist hier geboten und von grosser Wirkung. Göttin Gangâ bringt sie zu sich, und stellt ihr dann Sîtâ's Mutter vor, „die ehrwürdige Göttin Erde".

Sîtâ. O glücklich wär' ich nun, könnt' ich nur glauben,
Dass meiner noch mein theurer Herr gedenkt.

Prîthivî (Erde). Dein Herr? — Wer ist's — Hast du denn einen Gatten? —

Gangâ nimmt Râma gegen die Erdgöttin in Schutz. Getöse von Aussen. Gangâ bedeutet sie, dass des Himmels Schaaren als Râma's Dienstgefolge heranziehen, entsandt von Krischna. Ihre Stimmen künden sich als solche hinter der Bühne an. Sie kommen zur Huth und Pflege der Zwillingsknaben. Gangâ begrüsst die himmlischen Dienstschaaren. Gangâ verspricht der Königin Sîtâ, die Kinder dem weisen Valmîki zur Erziehung zu übergeben. Lakshmana deutet dem hocherregten König die Gunst der Himmlischen und die göttlichen Geschicke der Knaben.

Râma. Mein Herz schlägt mächtig — schweigen muss mein Mund.

Als Sîtâ mit den beiden Göttinnen sich entfernt, ruft er:

Entschwunden — hin — auf ewig mir entschwunden!

Und sinkt um. Auch diese Ohnmacht ist gerechtfertigt auf allen Bühnen der Welt. Um so mehr, als sie die Ohnmacht einer Schicksalswendung ist, einer Peripetie mitten in der Katastrophe.

Lakshmana (neben dem ohnmächtigen König).
Allweiser du, Valmîki, hilf uns, hilf!
Nun lass dein Schutzamt walten, wie du's vor-
Geseh'n in deinem heiligen Gedicht!

Grosse Bewegung auf der symbolischen Bühne. Valmîki's Wunderwirkung wird angekündet. Die Gewässer des Ganges erheben sich. Der Himmel füllt sich mit Göttern und Gottheiten. Aus der Tiefe des heiligen Stromes taucht Königin Sîtâ, unterstützt von Gangâ und Prîthivî, empor. Lakshmana kündet ihr freudiges Nahen:

Lakshm. (zu Râma).
Mein König — schau die Wunder alle! — Ach,
Noch immer liegt er da bewegungslos.

Arundhatî, des weisen Vasishtha Gattin, Sîtâ's Hüterin, tritt mit dieser ein.

Arund. Warum so schambefangen? Fördre, Kind,
Den scheuen Schritt, und lass die theure Hand
In's Leben rufen den geliebten Gatten.
Sîtâ. Er athmet auf.
Râma (sich erholend). Mein Leben, meine Königin.
Verehrte Mutter, — theure Arundhatî . . .
Ihr alle hier und alle froh und glücklich —

Gangâ und die Erdgöttin, hinter der Scene verweilend, erklären ihm: ihr Mandat sei zu Ende. Die von ihm an sie übertragene Obsorge seiner Gemahlin und Kinder fiele nunmehr an ihn zurück. Râma wirft sich den Göttinnen zu Füssen. Arundhatî ruft das Volk von Ayodhya auf, die von den Göttern selbst als makellos erprüfte und erfundene Königin in Ehrfurcht unter sich aufzunehmen, als die Gemahlin des grössten Herrschers aus dem Sonnengeschlechte. Lakshmana verkündet: Das Volk beherzige der weisen Frau Ermahnung; die Menge huldige knieend ihrer Königin, dieweil von oben die Himmels-Wächter und Lenker der Planeten einen Regen himmlischer Blumen voll Entzücken niedergiessen. Nun führt auch Valmîki die Zwillingsprinzen, Kusa und Lava, herbei.

Râma (sie umarmend).
O süsser Lohn für uns're Leiden alle!

Voll Mutterseligkeit schliesst dann auch Sîtâ das so herrlich wiedergewonnene Söhnepaar in die Arme. Zuletzt noch ein Geräusch hinter der Scene, aber ein botschafts-freudiges, das diese Wonneverklärung und Transfiguration einer Königs-Familienfreude mit einem politisch-staatlichen Gipfelglanze krönt, durch die Meldung von des Dämon's, Lâvana, Tod, und dem Heranrücken von Râma's treuem Bundesgenossen, Prinzen Madhura, mit seinem Heere. Nachdem der heilige Muni, und grösste Epiker, durch diesen fünften Act auch grösster Dramatiker der Inder, der gottweise Valmîki, die Frage an Râma gerichtet, ob der König noch seiner Hülfe bedürfe, schliesst König Râma das in mehr als einer Beziehung merkwürdige und wunderbare Schauspiel mit folgender kathartischer Schlussbetrachtung:

Râma. Nichts bleibt mir, heil'ger Mann, zu wünschen mehr.
Mag diess begeistert Spiel, das göttliche
Eingebung eingehaucht, — mag es erfreuen
Und reinigen das Herz, wie Mutterliebe
Jed' Leiden tilgt, und, gleich der Gangâ Fluth,
Reinspülen uns von allen unsren Fehlen.
Mag die dramat'sche Kunst mit tiefem Sinn-
Verständniss die Geschichte schildern, und
In wohlgefügten Versen sie uns deuten;
Dass ew'gen Ruhmes Ehrgebühr empfange
Der grosse Meister dichterischen Sanges,
Und tiefer Kenner auch der höchsten Lehren:
Des Brâhma-Wissens und der heil'gen Schrift.

Das Schlusswort enthält die ganze Poetik der Aristotelese aller Zeiten in der Nuss, und scheint uns, in Bezug auf den innersten Wesensbegriff des Drama's und seiner Geschichte, das merkwürdigste Nachwort und der tiefste Absichtswink, womit jemals ein poetisch bedeutsames Drama dem Publicum, neben dem mythisch-politischen Hauptgedanken, auch seine kunstformelle, seine architektonische Zwecktendenz ans Herz legte. Der grosse Dichter, Bhavabhûti, deutet hier mit der feinsten Kunst und dem grundinnersten Verständniss das gegenseitige Verhalten und Wechselbewandtniss von Epos und Drama an. Er deutet es aber epilogisch an, nachdem er, als grosser Kunstweise und

dramatischer Meister, diese wechselseitige Ineinanderspiegelung, ebenso psychologisch- wie poetisch-tief und kunstgestaltlich, dramatisch veranschaulicht; ja die Seele des Drama's selbst gleichsam zu begrifflicher Anschauung gebracht. Epos und Drama stehen in einem ähnlichen Wechselbezug, in welchem die als real vom Zuschauer genommene Bühne, worauf, wie z. B. hier, Râma's und Sîtâ's Geschicke thatsächlich und historisch spielen, und die ideale Bühne des Schauspiels im Schauspiel zu einander stehen. Letztere stellt den, im Zwecke einer dramaturgischen Belehrung und Begriffsermittelung, geschliffenen Kunstspiegel vor, welcher die gleichsam episch zerstreuten Strahlen der thatsächlichen Vorgänge im wirklichen Drama zu einem dramatisch-idealen Bilde sammelt, das die reale Handlung als ideale, und als solche nur, wahrhaft dramatische, Handlung erscheinen lässt. Wesshalb auch Valmîki, der grosse Epiker, hier zugleich als dramatischer Dichter hervortritt; als Vater und Erzeuger seines Zwillingspaars, seines Kusa und Lava: des Heldengedichtes Ramâyâna, und des Râma-Schauspiels. Wir treffen hier auf ein neues und tiefstes Verwandtschafts-Moment zweier dramatischen Grossdichter, des Uttara Râma- und des Hamlet-Dichters. Uns ist auf dramatischem Gebiete kein zweites Beispiel von einer so wurzelverschwisterten Geistesgenossenschaft und Zwillings-Anschauungsähnlichkeit bekannt, wie dieser fünfte Act des Bhavabhûti mit der Kunsttendenz des dritten Actes von Hamlet vor die Augen stellt. Wie freudig geben wir dem grossen indischen Dichter einige technische, vielleicht aus der Pietät für ein überliefertes Schema zu erklärende Unbeholfenheiten in den Kauf; so z. B. die improvisirten Incidenzen, die in Weise eines dramatischen Maschinenwerkes hinter der Scene wirken, um die äusserliche Handlung vorwärts zu schieben, oder in Schwung zu setzen. Und nehmen, wie gerne, einige entbehrliche Figuren mit in Kauf, wie in diesem Drama das greise Schwiegerälternpaar, das zweimal, behufs solcher Incidenz-Maschinerie hinter der Bühne, in Anspruch genommen wird, und das doch bei der herrlichen Familien-Schlussgruppe so ganz in Schatten zurücktritt und verschwindet. Mit gleichem Fuge dürfen wir uns wohl auch das Schematische der allzu blumenduftigen Lotus-Mond-Gleichnisse und Bilder als artige Verzierungen ge-

fallen lassen, um der grossen poetischen Schönheiten und um des leidenschaftsinnigen Seelenzaubers willen, den diese Situations-Dramatik athmet, und dem Aehnliches uns in keiner anderen Dramatik, wenn wir Shakspeare's ausnehmen, begegnet. In Absicht auf Allbetheiligung von Natur, Götter- und Menschenwelt, und in Bezug auf den tiefsten Wurzelgedanken: die Zurückschlingung und Einsenkung des ganzen dramatischen Verlaufs und Processes in das Volkswesen und Volksheil, den demokratischen Grundquell alles dramatischen Lebens in der Weltgeschichte und in deren idealem Wesensbilde, dem Schauspiele — in Bezug auf diese Eigenschaften gewürdigt, erscheint uns der Abschluss des Uttara Râma Cheritra als das grossartigste Muster vom letzten Act eines poetischen Volksschauspiels.

Wilson's einsichtsvolle Schluss-Bemerkungen zu unserem Drama wägen Mängel und Vorzüge mit ungefälschten Gewichten: „Mangel an Handlung"; was wir jedoch nur hinsichtlich der materiellen, äusserlichen Handlung möchten gelten lassen, die oft, und selbst von namhaften Dramatikern, mit der eigentlichen, ideal-poetischen Handlung verwechselt wird. In Rücksicht auf letztere ist unser Drama keineswegs arm an Handlung. Ferner enthalte das Drama, bemerkt Wilson, „wenig Incidenzen." Das scheint uns eben kein Fehler, wohl aber der von Wilson mit Recht gerügte Umstand, dass die Incidenzen stegreifartig (abruptly) vorkommen, und durch breite Zwischenräume von Zeit und Ort getrennt auftreten, was die dramatische Wahrscheinlichkeit beeinträchtige, und das Interesse für die Fabel schwäche. „Das Drama," fährt Wilson fort, „darf vielleicht mehr Anspruch auf ursprüngliches, ächtes Pathos (genuine pathos) erheben, als irgend ein anderes der indischen Bühne. Ausser dem glücklichen Ausdruck s a n f t e r Empfindungen bietet dieses Drama auch einige bemerkenswerthe Schilderungen dar, in Bezug auf das Ideal-Schöne eines heroischen Gebahrens (some curious pictures of the beau ideal of heroic bearing) und auf die Pflichten eines Kriegsmanns und Fürsten." Wilson hätte hierbei an Shakspeare's Prinzenpaar, Guiderius und Arviragus, erinnern dürfen. „Das Begegniss der jungen Prinzen," hebt Wilson trefflich hervor, „athmet durchaus den wahrhaften Geist des romantischen Ritterthums; und die ergebungsvolle Ruhe, womit Râma Gattin und häusliches

Glück der Wohlfahrt seines Volkes opfert, ist ein würdiges Seitenstück zu der Aufopferung natürlicher Liebespflichten für's allgemeine Beste, die wir so häufig in den ersten Zeiten der griechischen Geschichte antreffen" — und in der griechischen Tragödie dürfen wir hinzufügen.

Mudra Râkshasa, oder das Siegel des Ministers.

Das Schicksal der Schriftwelt, die fata libelli, sind ebensowenig stockblind, wie das Fatum der wirklichen Geschichtswelt. Das fatum libelli wird wohl auch nur die Körner aus den Spreumassen herausschwingen, worfeln und fegen, die sonst das Schrift- und Bücherwesen unter ihrem Wust ersticken, und die ohnehin von Bücherstaub erdrückten Hirnkammern der Gelehrten vollends mit Wurmmehl anfüllen würden. Besagtes Fatum, so will es uns bedünken, hat aus dem Schriftvermächtniss der Zeiten gerade nur so viel aufbewahrt, als der Verdauung, dem Wachsthum und Gedeihen der Nachwelt durch Wort und Schrift dienen und frommen möchte. Einen Beleg hiefür liefert auch der Dramaschatz der indischen Literatur. Derselbe dürfte leicht nicht blos das Werthvollste aus dem Bereich dieser Dichtungsgattung enthalten: das dramatische Schatzkästlein der Inder, so weit es sich erschlossen, bietet auch jetzt schon, in den wenigen Vorlagen, Musterstücke von fast jeder Haupttart des Drama's dar. Dem bürgerlich-romantischen Drama mit politisch-dynastischem Hintergrunde, dem Liebes-, dem Familien-Drama, dem heroisch-kriegerischen Schauspiel, dem heroisch-mythischen Königsfamilien-Drama endlich, nach Art der hellenischen Heroen- und Dynastien-Sühneschicksalsspiele, nur aber mit beglückend erhebendem Ausgange im indischen Schauspiel — diesen bisher abgehandelten Drama-Spielarten können wir nun in dem Schauspiel Mudra Râkshasa, oder D a s S i e g e l d e s M i n i s t e r s, ein durchaus, ein rein politisches Intriguenstück hinzufügen; eine so regelrechte „Staatsaction" mit verwickelter Intriguenfabel, wie nur jemals gedichtet worden. Wir dürfen sogar dieses politische Intriguenstück als das musterwürdigste Vorbild solcher Dramen aus dem Grunde rühmen, weil die von dem Minister der neuen Dynastie gegen den Minister des gestürzten Königshauses gespielten

Ränke als vom geschichtlichen Schicksale gleichsam selbst zu einem, auch für den Umstrickten, heilsamen Fangnetze geknüpft erscheinen. Hierdurch wird die politische Intrigue der enggeistigen Sphäre jener, namentlich dem französischen Intriguenspiel eigenthümlichen Manier enthoben: die folgenreichsten, entscheidendsten Resultate und Abschlüsse der Geschichte als das abgefeimte Trugspiel einiger Gaukler und Falschspieler zu schildern, und die Weltgeschichte zu einer von Bagno-würdigen Auswürflingen in Scene gesetzten und gespielten Gaunerkomödie kleiner Ursachen und grosser Wirkungen zu spotten. Eine solche Geschichtsauffassung brandmarkt den Spruch des grossen deutschen Dichters: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht," zu dem Lästerspruch: „Die Weltgeschichte mit ihren Anstiftern gehört vor das Schwurgericht; die Tafeln der Klio sind Prangertafeln, und die Geschicke der Völker und Staaten werden von Galgenstricken gelenkt und regiert." Diesen Anschein hat es zwar allerdings. Bei näherer Betrachtung zeigt sich indessen bald, dass der Geschichtsgeist sich selbst dieser Stricke zu seinen Zwecken, als Einschlag und Zettel nämlich in seine Gespinnste, bedient, die er zu ebensovielen journées des dupes, behufs Witzigung der Intriganten und Schurken, mit unsichtbaren Spindeln webt, welche die Schelmenpläne der Geschichtenmacher zu Schanden spulen, und die Galgenstricke selbst derart in das Völkergewirk verarbeiten, dass auch sie auf dem Werkstuhl der Geschichte müssen herstellen helfen „der Gottheit lebendiges Kleid."

Die hergebrachte Methode zur Erzielung eines solchen Resultates ist in wohlgemeinten Intriguenstücken die, dass die tückevollen Minen des Intriganten durch löbliche und gerechtfertigte Gegenminen womöglich mit dem wackeren Minirer in die Luft gesprengt werden. Unser „Siegel des Ministers" befolgt eine andere, tiefere, originellere Methode. Beide Minister, der Ränkespinner, wie sein Opfer, sind würdige Staatsmänner. Ersterer erschöpft alle macchiavellistischen Künste und Mittel, um den Minister der gestürzten Dynastie zum Besten des Landes und seines Gebieters für diesen zu gewinnen, und auf dessen Seite herüber zu ziehen. Um die unbestechliche Treue und Anhänglichkeit des Exministers für die Sache des entthronten und gefallenen Königs zu erschüttern, schreckt der Minister des Usurpators vor keinem

Mittel zurück, und klügelt das fürchterlichste aus, das ein edles Herz tödtlich treffen muss: er liefert den Seelenfreund des zu gewinnenden Exministers an's Messer, der den Freund nur um den Preis des Uebertrittes zu dem Enttrohner und Mörder seines Königs retten kann. Gleichzeitig verdächtigt der intrigante Minister die Treue des Gegners bei dessen Bundesgenossen, einem Fürsten aus dem nördlichen Indien, und untergräbt dieses Vertrauen durch untergeschobene Briefe, die das Siegel des Exministers tragen, das dem Ränkeschmied ein Zufall in die Hände gespielt.

Der Intrigant dringt unbeirrt auf sein Ziel los, selbst nachdem er bei seinem Gebieter in Ungnade gefallen, und er in dem für diesen gewonnenen Gegner seinen gefährlichsten Nebenbuhler zu fürchten hatte. Diese bis zur Selbstaufopferung sich erprobende Uneigennützigkeit verleiht der Intrigue eine Würde und Grösse, die ihr den Charakter jener verderblichen Maxime: „der Zweck heiligt die Mittel", abstreift, und die Weihe eines segenstiftenden, staatsklugen, tiefgezettelten Planes ertheilt, dem das Siegel des Schicksals selber aufgeprägt scheint, um so fester und entschiedener, als die rücksichtslosen Anschläge zum Besten Aller gedeihen, so befriedigend und erhebend ausgehen, als ob eine höhere Hand hier im Spiele gewesen wäre. Zu solchen Vorzügen kommt noch das historische Interesse, indem die Hauptperson, für welche der Minister seine Seele dem Teufel der Intrigue von Staatswegen verschreibt, König Chandragûpta ist, den wir aus griechischen und römischen Geschichtsschreibern als Zeitgenossen Alexander's des Grossen, oder doch des Seleukos Nikator (280 v. Chr.) kennen.

Bei Strabo, Arrian, Justinus, kommt Chandragûpta unter dem Namen Sandrocottus vor. Strabo[1]) nennt ihn König der Prasier, und die Hauptstadt des Reiches Palibothra (Patna vielleicht). Megasthenes, sagt Strabo, habe Sandrocottus' Lager besucht und in demselben ein Heer von 400,000 Köpfen gefunden. Aehnlich berichtet Arrian.[2]) Justinus[3]) schmückt die Erzählung mit einigen biographischen Zügen aus, stimmt aber im wesentlichen mit Strabo und Arrian überein. Curtius Rufus[4]) nennt ihn

1) p. 207. 209. Paris, 1620. — 2) Ind. V, 6. 10. (ed. C. Müller.) — 3) XV, 4. — 4) IX, c. 2.

Agrammes, den Sohn eines Barbiers, in den sich die Gemahlin des Königs der Prasier (Parrhasii) und Gangaridae, verliebt, und mit dem Buhler gemeinschaftlich den König ermordet hätte u. s. w. Diodoros Sicul.[1]) führt ihn unter dem Namen Chandrames auf, als König der Gandariden, von anderer Herkunft. König Poros, bei welchem Alexander d. Gr. Erkundigungen über ihn habe einziehen lassen, habe diesen König Chandrames als Sohn eines Barbiers bezeichnet, der den regierenden König, mit Hülfe der Königin, ermordet, und das Reich an sich gebracht hätte. Plutarch endlich erzählt im Leben Alexander d. Gr.[2]), Androkottos, König der Gandariden und Proesianer, habe dem Seleukos ein Geschenk von 500 Elephanten gemacht, und ganz Indien mit einem Heere von 600,000 Mann durchzogen und erobert; Androkottos habe in seiner Jugend den König Alexander gesehen.

Laut indischen Berichten, die Wilson in der Einleitung zu unserem Drama anführt,[3]) wäre der Vorgänger Chandragûpta's, König Nanda, der Sohn einer Çudra, mit seinen acht Söhnen, den letzten aus der Nanda-Dynastie, von einem Brahmanen ausgerottet, und Chandragûpta als Nachfolger eingesetzt worden, mit welchem die Maurya-Dynastie begann. Unter den Namen Morier (Μωριεῖς) führt Euphorion bei Steph. Byzant. einen indischen Volksstamm auf.[4]) Die Vishnu Purâna nennt jenen Brahmanen, den Vertilger der Nanda's und Einsetzer der Maurya-Dynastie, Kautilya. In einer Erzählung des Vararuchi, voll absurder Geschichten, heisst König Nanda, Yogananda, der nach dem Todesfest als ein verzauberter Revenant fortregiert, dem ein Brahmane durch Magie seine Seele eingehaucht, und dessen lebloser Körper dann verbrannt wurde. Dem Yogananda wird vom Brahmanen, Chânakya, den er schimpflich beleidigt hatte, seinerseits durch Magie die eingeblasene Seele entrissen. Nach Ermordung von Yogananda, des falschen Nanda, Sohn, wird des wirklichen Nanda Sohn, Chandragûpta, eingesetzt als Nachfolger, der den Brahmanen Chânakya, den Ausblaser von Yogananda's eingeblasener Seele, zu seinem Staatsminister macht. Dieser Brahmane Chânakya ist nun derselbe, der in unserem Drama das staatskluge Fatum spielt, nur dass dieser dem Vorgänger des Chan-

1) XVII, 93. — 2) 699 e. (ed. Xyl. 1620.) — 3) III, 14 ff. — 4) Vergl. Lassen a. a. O. II, §. 196.

dragûpta, dem wirklichen König Nanda, nicht durch Magie, sondern auf ganz natürlichem Wege, das Lebenslicht ausgeblasen. Einem indischen Erklärer unseres Drama's zufolge, war Maurya der jüngere Sohn König Nanda's, von einer zweiten Gemahlin, aus der Çudra-Kaste. Ihr ehrerbietiges Betragen gegen einen Brahmanen erwarb ihr dessen Segen, der auf die Frucht ihres Leibes überging. Der junge Prinz Maurya zeichnete sich durch die vorzüglichsten Eigenschaften und Gaben aus, die den Neid seiner Halbbrüder, der neun Nanda's, erregten, König Nanda's Söhne von seiner ersten Gemahlin; diese hatte jenem Brahmanen nicht die gebührende Ehre erwiesen. Im hohen Alter legte König Nanda die Regierung nieder, übertrug die Herrschaft seinen neun Söhnen, und ernannte den Maurya zum Befehlshaber des Kriegsheeres. Maurya hatte hundert Söhne, unter denen Chandragûpta der vorzüglichste war, und der alle die Nanda's an Gaben und Verdiensten übertraf. Von Eifersucht entbrannt, lockten die Nanda's ihren Bruder Maurya mit seinen hundert Söhnen in eine Falle, und liessen sie sämmtlich ermorden. Nur Chandragûpta entkam durch ein absurdes Wunder, schwebte aber in steter Lebensgefahr, die ihm von seinen Vettern drohte. Durch einen glücklichen Zufall lernte er einen Brahman Namens Chânakya kennen, der tief bewandert in der Staatswissenschaft und Regierungskunst war, die sein Vater von Gott Usanâs (Saturn) gelernt und dem Sohne überliefert hatte. Chânakya wird des Prinzen Chandragûpta vertrauter Freund und Rathgeber. In Folge einer von den Nanda's ihm zugefügten Beschimpfung, weiht sie der Brahmane durch einen Bannfluch sämmtlich dem Verderben, zieht sich mit seinem Freunde und Zögling, den Prinzen Chandragûpta, in die Verborgenheit zurück, und schmiedet den Racheplan gegen die Nanda's und ihren Minister Râkshasa, denselben, den er, nach dem Sturze der Nanda's, in unserem Drama für die Sache des Königs Chandragûpta, mit allen Höllenkünsten eines wohlthätigen, segenbringenden Macchiavellismus zu gewinnen strebt. Chânakya ruft einen mächtigen Herrscher in den nördlichen Gebirgslanden Indiens, König Parvatendra oder Parvâtaka, wie er in unserem Drama heisst, — gegen die Nanda's zu Hülfe. Derselbe rückt vor ihre Hauptstadt, die hier Kusumapura heisst, mit einem Mlechcha- oder Barbarenheer, nach Andern mit

einem aus Ivana's (Griechen) bestehenden Kriegsheer. Trotz der Tapferkeit des Ministers Râkshasa, wird die Kriegsmacht der Nanda's aufgerieben. Sie selbst kommen in der Schlacht um, „verzehrt vom Rachegrimm Chânakya's, wie Motten von der Flamme." Râkshasa bewerkstelligt eine scheinbare Uebergabe der Hauptstadt, während er durch ein mittelst Zauberei „vergiftetes Mädchen" (a poisoned maid) den Chandragûpta aus dem Wege zu räumen trachtet. Chânakya entdeckt den Trug, lenkt die Wirkung des Zaubergiftes auf seinen Bundesgenossen, König Parvatendra, ab, giebt den Tod dem Râkshasa Schuld, und flösst dem Sohne des Parvatendra, Prinzen Malayakêtu, eine solche Besorgniss für seine eigene Sicherheit ein, dass derselbe sich durch die Flucht aus dem Lager rettet. In Folge dessen fällt an den Schützling Chânakya's, den Prinzen Chandragûpta, die Hälfte seines mit Hülfe der Bundesgenossen ererbten Reiches zurück, denen Chânakya für ihren Beistand das halbe Königreich zugesagt hatte. Nach der Flucht des fremden Prinzen räumt Chânakya die letzten Anhänger der Nanda's aus dem Wege. Râkshasa ist inzwischen nicht müssig gewesen. Er schliesst ein Rachebündniss mit dem Prinzen Malayakêtu, den er nun, nach gänzlicher Vertilgung der Nanda's, zu deren Nachfolger im Reiche bestimmt. So zieht Râkshasa an der Spitze von Prinz Malayakêtu's Mlechcha- oder Barbarenheer, gegen den Maurya Chandragûpta und dessen Hauptstadt Kusamapura oder Pâtaliputra (Palibothra, jetzt Patna).

Diese Ereignisse bilden, dem indischen Erklärer unseres Drama's zufolge, die Vorgeschichte zu demselben. Vom Verfasser Visâkha Datta ist, ausser dem Namen, nichts Näheres, uns mindestens, bekannt. Das vorliegende Drama, Mûdra (Ring) Râkshasa, das einzige, das wir von ihm kennen, bezeugt ein grosses dramatisches Talent, eine seltene Kunst in Schürzung und Lösung eines aus staatsklugen Anschlägen geknüpften Intriguenknotens, und zeugt insbesondere von einem feinen poetischen Gefühl, das sich in der Vermeidung jeglichen abstossenden persönlichen Motives bekundet; diese Hauptklippe der Intriguenstücke, der politischen namentlich, die, ohnehin durch ihr Thema dem Herzen entfremdet, vorzugsweise den Verstand, den Geist, das Combinationsinteresse anregen; Phantasie, Gemüth und Seele

aber, die Quellen aller poetischen Wirkungen, mit einem grauen Gespinnste oder trübem Modergrün überziehen, das nur, von dem Schöpferhauche eines wahren Dichters begeistet, zu Balsamblumen, Wasserlilien und Seerosen aufblüht. Ein leises Wehen dieses Hauches that unserem „Ringe des Ministers“ um so mehr noth, als ihm der Edelstein jedes dramatischen „Ringes,“ eine Liebesheldin, fehlt. Unser politisches Intriguenstück hat keine Liebesintrigue, das Hauptintriguenmotiv der europäischen Staatskunst und Staatskomödien. Unser Ministerring ist kein Ring, der Ketten macht, Ketten durch Liebes-Intriguen nämlich. Wir werden daher gegen diesen Ministerring, das Widerspiel zu Gyges' Ring, der ungesehen seyn wollende Frauen sichtbar, und Zwillingsring zu Angelica's Zauberring, der sie sichtbar machte, — wir werden gegen unseren indischen Ministerring seine eigene Bannwirkung auf Frauen- und Liebesintriguen kehren, und ihn, nach einem flüchtigen Anblick der uns vorgezauberten Reize, verschwinden lassen.

Am Vorspiele gleich, das allen übrigen ähnlich, mag der Ring seine Zauberkraft erproben. Es fahre hin. Die Exposition bestreitet Minister Chânakya durch seine Selbsteinführung in würdiger, staatsmännischer Weise, als Meister der Intrigue aus Staatsgründen. Er hält über seine Spione und Emissäre Parade ab, wie ein Polizeichef über die Seinigen, wenn er die Parole austheilt und die ordres du jour. Er beschäftigt mehr als einen Fiesco-Mohr, und wäscht die Seinigen alle weiss mit der Lauge der „salus publica,“ und drückt ihnen allen den Stempel des Staatsheils auf, dessen Brandmark die Schelme weiss brennt. Einer derselben händigt ihm den fatalen Siegelring des Râkshasa ein, dessen Söhnlein den Ring vom Finger verloren, und der Spürhund aufgeschnappt. Damit ist zugleich der Aufenthalt von Râkshasa's Familie ermittelt. Ein Hauptfeind des Königs Chandragûpta und zugleich Haupt der Juweliere von Palibothra, der reiche, angesehene Goldarbeiter, Chándana-Das, hatte Râkshasa's Familie heimlich in sein Haus aufgenommen, und hält sie dort verborgen.

Zwischendurch, während der Unterredung mit seinen Spionen, fliegen Chânakya's Jünger, Diener und Dienerinnen mit Meldungen hin und her wie die Weberschiffchen. Im Nu ist ein

Brief-Entwurf von einem von Chânakya in Haft gehaltenen Anhänger Râkshasa's abgeschrieben, und mit dessen Siegel bedruckt. Der Spion, der den copirten Brief an Chânakya abliefert, erhält von diesem den Auftrag, den Abschreiber, Sâkata, den Anhänger des Râkshasa, durch einen mit der Schaarwache verabredeten Angriff auf die Gefangenwärter, zu befreien. Dadurch wird Chânakya's Spion das Vertrauen Râkshasa's gewinnen. Das Weitere versteht sich von selbst. Hierauf nimmt Chânakya den Goldschmied und Juwelier, Chándana-Das, in's Gebet. Der Minister versucht es zunächst mit dem gelindesten Grad von Seelentortur, um den Juwelier zur Auslieferung von Râkshasa's Familie zu bewegen, indem er ihm die Perspective seiner nächsten Zukunft in den Meldungen eröffnet, die sich der Minister, während seines Zwiegespräches mit dem Juwelier, über hingerichtete Anhänger Râkshasa's, abstatten lässt.

Die Kitzeltortur verfängt aber nicht bei der festen Freundestreue des Juweliers; so fest, wie seine Diamanten, und so rein und erprobt wie sein Gold. Chándana-Das läugnet die Aufnahme von Râkshasa's Familie in sein Haus. „Und wären sie bei mir," ruft der wackere Goldschmied:

Welch' Zeichen, Herr, von Furcht verrath' ich denn,
Das euch berechtigte zu glauben, irgend
Ein Zwang, Schreck, Todesdrohung, könnten mich
Zu Deren Ausliefrung bewegen, die
In meinem Hause Schutz und Zuflucht fanden?
Doch, wie ich sagte — die bei mir ihr suchet,
Birgt nicht mein Haus. — Was wünscht ihr noch von mir?

Chânak. Bleibt ihr dabei?
Chánd. Ja, Herr!
Chânak (für sich). Ein herzhaft Wort . . .
Fürwahr ein Freundschaftsmuth von selt'ner Art.
(laut)
Euer letztes Wort?
Chánd. Mein letztes.

Der Minister lässt ihn festnehmen, bis der König entschieden, in der Erwartung, Râkshasa werde den Freund nicht preisgeben, und sich, um ihn zu befreien, selbst ausliefern. Diese Voraussetzung gereicht dem Ränkeschmied, selbst neben einem solchen Goldschmied, zur Ehre. Das Unwürdige mit dem Staats-

mantel stattlicher drapiren, List und Gewalt solenner zur Geltung bringen, einen ersten Act überhaupt mit einer strafferen Charakterhaltung eines ränkevollen Königsmachers schliessen, eines Warwick-Alberoni oder Dubois-Warwick, als Minister-Brahmane, — das wird nicht so leicht ein anderes Intriguenstück.

Der zweite Act führt uns in Râkshasa's Haus und in dessen Anschläge gegen Chandragûpta und Chânakya ein. Râkshasa conferirt darüber mit einem Kämmerer seines Bundesgenossen, des Prinzen Malayaketu. Die ihm von Letzterem zugesandten Juwelen, die Râkshasa als Orden tragen soll, lehnt der Exminister bis auf bessre Zeiten ab. Hierauf folgt eine fast den ganzen Act füllende Scene, worin Râkshasa's in einen Schlangenzähmer verkleideter Emissär seinem Herrn Bericht von dem Fehlschlagen der gegen Chandragûpta gestellten Pläne abstattet. Die Scene ist länger als die längste von des Schlangenzähmers Königsschlangen; nur nicht so zahm, da sie uns arme europäische Leser mit ihren Leibesringen und Knoten bis zum Ersticken von Langeweile einflicht und einschnürt. Ein Glück, dass jener Brief-Copist, der Sâkata, dazukommt, welchen Chânakya aus der Haft absichtlich entwischen liess, damit derselbe, als Anhänger von Râkshasa, Chânakya's Zwecken diene, wider seinen Willen. Sâkata erscheint zu Râkshasa's grossem Erstaunen und unserer noch grösseren Freude ob der Erlösung von der Boaconstrictor-Scene. Sâkata kommt in Begleitung von Chânakya's heimlichem Emissär, der ihn aus dem Kerker befreit, und den nun Râkshasa als s e i n e n Freund und Anhänger aufnimmt. In der Freude seines Herzens will er Chânakya's verkapptem Spion der sich knieend seinem Dienste weiht, den eben vom Prinzen Malayakêtu erhaltenen Orden in Brillanten anhängen, den aber der schlaue Kunde anzunehmen sich weigert, um ihn desto sicherer zu täuschen. Die Nichtannahme des Ordens spricht um so mehr für die unbestechliche Diensttreue des Spions, inmassen der Orden in Brillanten durch die Abwesenheit des Ordens glänzt, indem er aus den blossen Brillanten besteht ohne Orden. Chânakya's zum Diplomaten geborener Emissär-Spion bittet sich von Sr. Excellenz, dem Exminister Râkshasa, die Gunst aus, die angebotenen Juwelen in dessen Schatzkasten aufbewahren zu dürfen, und mit seinem, des Spiones, S i e g e l zu belegen. Auf den ersten Blick erkennt Râkshasa den Siegelring

als den seinigen. Fragt den Spion, wie er dazu gekommen. Vor dem Hause des Juweliers Chándana-Das, erwiedert dieser, habe er ihn gefunden. Râkshasa, der den Ring seiner Frau zurückgelassen, die mit dem Söhnchen beim Juwelier sich verborgen hält, findet die Angabe des Spions glaubwürdig genug. Dieser, auf den im Ringe eingegrabenen Namen Râkshasa's durch Sâkata aufmerksam gemacht, beeilt sich den Ring dem Besitzer zurückzustellen, der ihn mit Vergnügen zurückempfängt. Diese ganze Einfädelung mit dem Ringe hätte Scribe und seine Schule nicht spitzer, feiner und zweckdienlicher ersinnen können. Ein Intriguenmoment von so vielseitigem Schliff ist in einem solchen Stücke ein Brillant vom reinsten Wasser. Der Brief, der Râkshasa in den Augen des Prinzen Malayakêtu zu Grunde richten soll, trägt die Handschrift von Râkshasa's Vertrautem und Geheimschreiber, Sâkata, und trägt das Siegel des Exministers. Dasselbe hat für Chânakya seinen Dienst erschöpft, und kann gegen Râkshasa zeugen, wenn Malayakêtu den Ring an dessen Finger erblickt. Das Allerfeinste bei der Durchstecherei ist aber diess, dass Râkshasa sich von der Scheinbarkeit darf hinters Licht führen lassen, ohne als leichtgläubiger Dupe zu erscheinen, so tief versteckt und unerrathbar ist der Trug gespielt. Vom kunstdramatischen Gesichtspunkte aus darf man sich nichtsdestoweniger gegen eine solche überfeine Zuspitzung der Intriguen-Motive, selbst in einem Ränkespiel wie dieses, verwahren. Jedes Raffinement in der Kunst ist vom Uebel, insbesondere der Ueberkünstelungskitzel hinterlistiger Abgefeimtheit zum grössern Ruhme, sey's auch, noch so löblicher Verstandes- und Nützlichkeitszwecke. Bei solchen Influenzen wird der poetische Wein des Komödien-Gottes kahmig und wappig. Der glänzendste Weinstein mit den feinsten Krystallnadeln und Spitzen bleibt immer ein schlechtes Surrogat für den funkelnden Geist des lautern, herzerfrischenden Weines der Poesie, und dient nur als glänzendes Zeugniss von dessen Zersetzung und Verderbniss. Mit dem Virtuosenthum beginnt in jeder Kunst die Weinsteinbildung; in der dramatischen Kunst bezeichnet dieses Stadium das Brilliren der Intriguenstücke. Das komische Salz und das Weinsalz sind ganz und gar verschiedene Dinge, und unterscheiden sich so wesentlich, wie Liebfrauenmilch von Weinstein r a h m, genannt cremor tartari;

oder wie Nektar und Amritatrank von Brausepulver, geschüttet in ein Glas Wasser, sey's auch, in ein Glas Wasser von Scribe. Mag unser Staatsintriguenstück, Der Ring des Ministers, noch so unfehlbar den Ring stechen, und der Ring seyn, der auch Scribe's „Kette“ (Une chaine) macht; mag es die französischen Intriguenstücke an Grösse der Conception, Würdigkeit der Charaktere, Adel und Hochsinn der Absichten und Ziele, noch so hoch überragen, so sündigt es trotzdem gleichfalls doch durch seinen Luxus an Verstandes-Verknüpfungen und seine Lust an der Intrigue, auf Kosten der poetischen Lust, die nur aus dem Herzen entwickelte, verwickelte und gelöste Motive zu wecken und nähren vermögen. Aus dem Herzen — nicht aber wieder im Geiste der französischen, mit Liebesintriguen versetzten Ränkespiele, wo das Herz als Attrappe wirkt und die Liebe selber, im Widerspiel zu Ariadne, ihren Knäul als labyrinthisches Fangnetz entfaltet.

Râkshasa, der in Chânakya's Garnen zappelt, ist so meisterhaft bethört, dass er vor Freuden zu zappeln glaubt über die nahe Aussicht, den Gegner in seine Netze alsbald zappeln zu sehen. Den ersten Fadenring zu dem Netze, das der dritte Act ausspinnt, hat er schon geknüpft. Derselbe spielt in Chandragûpta's Palast zu Pataliputra. Der junge König betritt den Thronsaal, in Betrachtungen vertieft über Königspflicht und die Mühsale der Herrschaft. Fragt den Ceremonienmeister, warum das von ihm angeordnete Stadtfest unterblieben. Zögernd und voll Scheu erwidert der Kämmerling, Minister Chânakya habe Gegenbefehl gegeben. Der junge König lässt den Minister kommen. Beim Erscheinen des Ministers steigt der König vom Throne, und beugt sein Knie vor dem greisen Urheber und Begründer seiner Macht.

Chânakya. Steh' auf, mein Sohn.
Und möchten deine königlichen Füsse
Die Strahlen Tausender von Diademen
Einsaugen, die in Staub geworfne Fürsten,
Dir huld'gend, senken — ob die südlichen
Meerfluthen sie beherrschen, reich an farb'gen
Juwelen; ob ihr Scepter über jenes
Gebiet sie strecken, wo ihr mächtiges
Gewässer Ganga rollt, von des Himâla
Krystall'nem Scheitelfrost durcheist. —

Chandrag. So wird's
Gescheh'n, bleibt deine Gunst uns nur getreu.

Der König heisst ihn Platz nehmen, und fragt dann um den Grund des gegen seinen Wunsch vom Minister erlassenen, die Festfeier untersagenden Befehles. Chânakya vermerkt die Frage übel und meint: Er handle stets aus gewichtigen Gründen, und eine Controle seiner ihm durch Amt und Stellung gebotenen Verfügungen käme einem Misstrauen in sein Urtheil gleich und in seine Würdigkeit, und müsse ihn als absichtliche Kränkung tief verletzen. Der König wendet sich unwillig ab. Musik und Gesang erschallt von aussen. Zwei Banden wechseln Liederstrophen, die von der Unfreiheit eines Königs singen, dessen Anordnungen von ihren Dienern verhöhnt und vereitelt würden. Die Sänger sind von Râkshasa angestiftet, der, als alter geschulter Minister, auf die Unhaltbarkeit einer Stellung, wie sie Chânakya dem jungen, auf seinen Machtwillen eifersüchtigen König gegenüber, behauptet, bei seinem Plane rechnet: ein Zerwürfniss zwischen Fürst und Minister herbei zu führen, das sein Vorhaben mit dem Prinzen Malayakêtu nur fördern könnte. Der junge König sinnt über die vernommene Strophe; befiehlt dem Sänger ein reiches Geldgeschenk zuzustellen; Chânakya widersetzt sich dem Auftrag; der König, immer mehr gereizt, bemerkt dem Minister, dass er ihm durch vorsätzlichen Widerspruch die Herrschaft verbittere, und das Königthum zum Kerker mache. Chânakya ist bereit, seine Macht in des Königs Hände niederzulegen. Der König nimmt die Entlassung an, und will nun den Grund der Festabstellung wissen. Chânakya lässt aus seinem Hause die Liste der zu dem Prinzen Malayakêtu entflohenen Verräther holen, und fragt: ob jetzt, wo dieser im Begriff stehe, vor die Hauptstadt zu rücken, die Zeit zu Volksfesten sey? Nun giebt er Aufschluss über seine Anordnungen und Schritte. Die Lage des jungen Königs gebiete, den Gegner und die Anhänger der vorigen Dynastie durch List in Schach zu halten, nicht mit offener Gewalt zu bekämpfen. Chânakya's Mittheilungen über Râkshasa und dessen Festigkeit erregen des Königs Bewunderung. Chânakya legt ihm den Ministerdolch als Zeichen des Rücktritts zu Füssen, den bei uns die Aushändigung des Portefeuille anzeigt. Hierauf entfernt sich Chânakya, mit dem Bedeuten, der König möchte immerhin das

Abzeichen mit dem Amte dem Râkshasa übergeben, wenn ihm derselbe der würdigere scheine. Er, Chânakya, könne nur darin Râkshasa's vollständigen Triumph erblicken, der bald seinem Siege „über Maurya's Sohn" die Krone aufsetzen wird.

Sein Anschlag ist geglückt. Die Zwietracht, die
Zu fachen er bezweckt, sie ist entbrannt.
Ja, dein abtrünniger, arglist'ger Plan
Schlägt nur zu deiner Schmach und Schande aus.
(ab.)

Der König lässt die Abdankung des „Brahmanen Chânakya" dem Hof zu wissen thun, und sich voll Kummer in sein Gemach führen. Er geht voll Unmuth mit den Worten ab:

Mein Geist ist tief verstimmt.
Wie mögen solche, die der heil'gen Führer
Gerechten Groll erregt, nur überleben
Die Schrecken der zu fürchtenden Erbitt'rung? —

Im Beginn des vierten Actes finden wir Râkshasa, von Arbeiten, Sorge und Gemüthsunruhe erschöpft, auf seinem Ruhebett die Lage bedenken:

. . . . dieweil Geschick, uns widerstrebend,
Die argen Pläne Chânakya's fördert:
Ist mein Geschäft das eines Dramadichters,
Der seiner Handlung Stoff zunächst bestimmt;
Die Zwischenfälle schicklich dann verwebt;
Der Saat, der reifenden, die Frucht entlockt;
Hier hemmend, drängend dort, und nun verwickelnd,
Bis schliesslich er zu einem günst'gen Ende
Die Acte klug verknüpft . . .

Prinz Malayakêtu wird angemeldet, der im Vorzimmer oder auf dem Wege zu Râkshasa gegen seine Vertrauten und Begleiter seine Verwunderung darüber äussert, dass alle diejenigen, welche von Chandragûpta abfielen und zu ihm, Malayakêtu, übergingen, angeblich, weil sich der Maurya von seinem Minister wie eine Puppe regieren lasse — dass diese zugleich auch dem Râkshasa misstrauen, der sich doch als sein treuer Freund, Rathgeber und Minister erprobt. Der Begleiter, heimlich von Chânakya bereits gewonnen, und sinnend auf Verrath gegen den Prinzen, verdächtigt Râkshasa's Treue, indem er dem Prinzen beibringt, Râkshasa's Feindschaft gelte dem Chânakya, nicht dem Chandragûpta, und sollte ein Zerwürfniss zwischen diesem und seinem

Minister ausbrechen, würde Râkshasa sich sogleich auf Seiten des Chandragûpta schlagen, aus Anhänglichkeit für den Königsstamm der Nanda, von welchem Chandragûpta doch ein Zweig. Mittlerweile hat ein Courier dem Râkshasa den zwischen Chânakya und seinem Könige, in Folge der verabredeten Liedstrophe, entstandenen Bruch gemeldet. Ausserdem sey Chandragûpta — fährt der Begleiter fort — gegen Chânakya darüber erbittert, dass derselbe den Prinzen Malayakêtu und ihn, den Râkshasa, habe entkommen lassen. Dieser hält sich, nach der empfangenen Meldung, seines Sieges gewiss. Er theilt dem eingetretenen Prinzen die frohe Botschaft mit, welcher aber, von Argwohn schon voreingenommen, die Nachricht mit scheuem Bedenken entgegennimmt, das indess Râkshasa durch die Zuversicht wieder zerstreut, womit er die für sie günstige Lage schildert, und den Feldzugs- und Belagerungsplan dem Prinzen entwirft. Der Angriff wird beschlossen. Diese Scene ist im grossen, historischen Styl gehalten. Die Figuren heben sich bedeutsam von dem fein durchschlungenen Gewebe der Situation ab. Es herrscht hier ein staatsmännisch geschichtlicher Ton, ähnlich der Stimmung, die in den historischen Tragödien des grossen Briten vor letzten Kriegs-Entscheidungen waltet. Der wahrsagende Bettelmönch, der nun hinzutritt, und dem Râkshasa Tag, Stunde und Himmelszeichen als günstig dem Unternehmen deutet, auch dieser ist ein verkleideter Agent des Chânakya, einer Ministerfigur, gross gezeichnet, wie Wolsey in Heinrich VIII.; nicht so tragisch gross, kein solcher stürzende Koloss, wie Wolsey; aber durch die unselbstische, von keiner persönlichen Herrschsucht und üppigen Hoffahrt befleckte Politik, hochsinniger als Wolsey, edler, sittlich grösser, und der gleichwohl, zur Ausführung seiner Pläne, sich solcher Helfershelfer bedient, die ein Vidocq nicht verschmähen würde.

Der Ueberbringer von Râkshasa's Siegelring, der verkappte Astrolog, im Bunde mit obigem, ebenfalls von Chânakya gewonnenem Vertrauten des Prinzen Malayakêtu, sie vereinigen sich im fünften Acte zu einer Tripel-Allianz von hinterlistig angestifteten Minirern, die Râkshasa's Stellung bei dem Prinzen rettungslos untergraben. Des Prinzen Vertrauter, Bhâgurâyana heisst die Canaille, empfängt den Astrologen als intimsten Freund

von Râkshasa, und lockt ihm scheinbar ein Geheimniss ab, das der verlogene Wahrsager mit ebenso scheinbarem Widerstreben endlich von sich giebt, und das dahin lautet: Râkshasa sey der Mörder von des Prinzen Vater. Râkshasa habe durch eine über anderthalbtausend Jahre vor Entdeckung Amerika's mittelst Magie „vergiftete Frauensperson," den alten Gebirgskönig, Malayakêtu's Vater, aus dem Wege geräumt. Dieses Geständniss wird im Feldlager des Prinzen in einem Pavillon abgelegt, so nahe bei des Prinzen Kriegszelt, dass derselbe die Ohren in der Tasche haben müsste, um es nicht zu hören. Der Prinz tritt plötzlich vor; sichtbare, aber nicht minder scheinbare Bestürzung der beiden Minirer; der Prinz, bleich vor Wuth auf Râkshasa; Bhâgurâyana, der von Chânakya den gemessenen Befehl hat, den Râkshasa so in die Luft zu sprengen, dass ihm kein Haar gekrümmt wird, beschwichtigt den Ingrimm des Prinzen mit politischen, Verstellung gebietenden Gründen, die der grosse florentinische Staatssecretär unterschrieben hätte. Inzwischen hat sich Chânakya's Sendbote, der Ueberbringer des falschen Briefes mit Râkshasa's Siegel, von den Wachtposten fangen lassen. Er wird vor den Prinzen gebracht, der schon den Brief entfaltet hat. Der Aufgegriffene giebt sich als einen von Râkshasa's treuesten Dienern zu erkennen. Der Prinz liest den dunkel und geheimnissvoll abgefassten Brief; verlangt vom Ueberbringer Aufschluss; dieser macht Winkelzüge, wird herausgeführt und durchgepeitscht. Dabei entfällt ihm ein Paket mit einem Juwel. Der Prinz erkennt den Schmuck als ein Geschenk von ihm an Râkshasa. Eine nochmalige Durchpeitschung scheint dem Boten wider die Abrede. Er fällt dem Prinzen zu Füssen, und bekennt: Der Brief sey von Râkshasa an Chandragûpta. Der Prinz lässt Râkshasa rufen, kämpft bei dessen Erscheinen die Wuth nieder; wünscht von ihm den Marschplan zu vernehmen, den ihm auch Râkshasa ruhig auseinandersetzt. Der Prinz, schwellend von Grimm und Argwohn, erblickt in den Anordnungen nichts wie Verrath. Ob Râkshasa keinen Boten nach der Hauptstadt abgeschickt? Jener verneint. Und wer ist Dieser? fragt der Prinz, auf den Boten zeigend, der stotternd und stockend sich bei seinem Herrn, dem Râkshasa, entschuldigt, dass ihm die Peitsche das Geständniss abgepresst. Geständniss? — Der Brief wird ihm vorgezeigt. Er

erklärt ihn für geschmiedet. Das Juwel hat er dem Boten da zum Geschenk gemacht, für ein ihm werthvolles Kleinod (den Siegelring). Aus einer herbeigebrachten Handschrift des Sâkata, der jenen Brief geschrieben, muss selbst Râkshasa die Identität der Handschrift zugeben. Zum Ueberfluss erkennt der Prinz ein Kleinod, das er an Râkshasa bemerkt, als das seines Vaters. Râkshasa hat es von Kaufleuten erstanden, in denen er nun Agenten Chânakya's vermuthet. Dieses Kleinod ist wieder Motivirungs-Luxus, und für die treffliche Scene kein Juwel. Von der Wucht der gegen ihn zeugenden Beweise erdrückt, hüllt sich der Unschuldige in Schweigen. Der Prinz rückt ihm alle die corpora delicti vor: „Sie beweisen,“ sagt Râkshasa, „die Tücke des Geschicks, nicht blos die Arglist des Chânakya.“

Mal. Klagst du das Schicksal deiner Frevel an,
Verübt aus Habsucht, schändlich Undankbarer? —

fährt der Prinz auf ihn ein, seine Zornwuth entladend.

Râkshasa. Der Schlag trifft schwerer mich, als dein Zorn.
Sohn Pârvataka's, ich betheuere
Hier meine Unschuld — —

Zugleich hatte der Prinz von dem verrätherischen Abfall der Fürsten, seiner Bundesgenossen, erfahren, und von ihrer Absicht, ihn an Chandragûpta auszuliefern. Er schickt seinem General Befehl zu, den Verräthern zuvorzukommen, und sich ihrer zu bemächtigen. Zu Râkshasa gewendet:

Malayak. Was euch, Herr, angeht, euch will ich den Eid,
Den ich gelobt, nicht brechen. Geht nur, geht
Zu Chandragûpta hin, und seinem list'gen
Minister. Trotz des Beistands eurer tiefen
Erfahrung, hoffen dennoch wir, so stark noch
Zu seyn und mächtig, um euch zu vernichten.

Der verrätherische Bhâgurâyana lässt das Zeichen zum Aufbruch geben, in schwungvoll kriegerischen Worten, die wie ein Echo aus Shakspeare's Kriegslagern klingen. Râkshasa bleibt allein zurück:

Râkshasa. Wie schrecklich mein Verhängniss! Meine Liebe
Schlägt meinen Freunden aus zum Untergang, —
Den Feinden, die frei ausgehen, ein Triumph —
Was nun beginnen? — Bergen meine Schmach

In Waldesdickicht? — Nein; ingrimm'ger Hass
Und ungestillte Feindschaft — nimmer wird
Einsiedler-Andacht sie in Schlummer wiegen.
Hand legen an mich selbst, und meinem Kön'ge,
Dem hingerafften, folgen? So den Kampf
Zu meiden, wenn der Feind geborgen frohlockt —
Wär' weibisch und gemein. Wie? wenn mein Schwert
Ich fasste kühn, und in des Feindes Reihen
Verzweifelnd stürzte, suchend meinen Tod —?
Noch darf ich's nicht — Lebt mir ein Funken noch
Von Dankgefühl im Herzen, muss durch mich
Die Freiheit erst der treue Freund erwerben,
Für mich bereit, zu dulden und zu sterben.

Ueber die Sachlage und zugleich über das Stadium des dramatischen Fortganges erhalten wir durch das erste, den sechsten Act einleitende Gespräch zweier Agenten des Chânakya den nöthigen Aufschluss. An diesen Behelf des indischen Drama's, die Acte zu verknüpfen, wurde schon oben erinnert; auch der besonderen Kunstausdrücke gedacht, womit der Alles rubricirende, abfächernde und rangordnende Geist dieses Volkes solche Scenen stempelte. Eine ähnliche Wiederaufnahme des dramatischen Fadens nach Zwischenacten durch Mittelspersonen untergeordneten Ranges findet sich auch bei Shakspeare. Im Unterschiede zum classischen Drama, bedingte die grössere Fülle an begebenheitlichen Vorgängen, an eigentlich historischen Zwischenfällen, in dem indisch-germanischen oder romantischen Drama, diese Weise des Orientirens und Wiederaufwindens des dramatischen Triebwerkes, nachdem die beiden, die Volksbetheiligung im Schauspiel vertretenden Organe, welche das griechische Drama zu ähnlichem Behufe, kunstgerechter freilich, in einem dramatisch geschlossenen Verlaufskreise, in's Spiel brachte, — nachdem der Chor und die Boten eine völlige Umwandelung erfahren: der erstere gänzlich verschwunden war, die Boten aus blos erzählenden zu mithandelnden Figuren sich entwickelt hatten. Auch in Rücksicht auf die Kunst des Wiederanspinnens der Handlung durch solche wesentlich epische Hülfsfiguren ist Shakspeare der grösste Meister, und nächst ihm, unseres Ermessens, die grossen indischen Bühnendichter. Die Kunst besteht darin: dass der Zuschauer nicht blos über die Zwischen-Ereignisse aufgeklärt wird, sondern dass er an dergleichen Lückenbüsser-Figuren selbst irgend ein neues

Fortgangsmoment gewahr wird; dass, mit anderen Worten, auch diese Figuren vor seinen Augen, Schritt haltend mit dem Verlauf der Handlung, ihre Wandelungen durchmachen und sich entwickeln. Ein Muster der Art scheint uns die Exposition unseres sechsten Actes durch die beiden Unterhändler des Ministers Chânakya. Wir erfahren nicht blos das vollständige Gelingen der Pläne Chânakya's; die Auflösung von Malayakêtu's Heer, in Folge von Râkhasa's Entlassung und der durch den Prinzen angeordneten Hinrichtung der Fürsten, seiner Bundesgenossen, in deren Königsbündniss sich Chânakya's Intriguen, wie Unkrautranken, einschlichen, und es, wie diese mit still unmerklichen Kriechwurzeln einen Felsblock spalten, so leisegewaltsam untergruben und zersprengten. Die beiden Helfershelfer setzen einander, und auch uns, nicht allein von der Unentbehrlichkeit des fortregierenden und für seinen König fortintriguirenden Ministers, Chânakya, in Kenntniss, „dessen Politik so unfehlbar und unentrinnbar wie Schicksalsschlüsse"; nicht nur von Râkshasa's Eintreffen, in der Absicht, die Befreiung seines einzigen Freundes, des Juweliers, Chándana-Das, zu bewirken: der Hauptagent Chânakya's, jener mit allen Hunden gehetzte und durchgepeitschte Briefbote, erscheint vor uns geschmückt mit hohen Orden in Brillanten, wie üblich, als Auszeichnung für seine galgenhohen Verdienste um den Staat, d. h. um seinen allvermögenden Minister, den er wohl noch dereinst zu ersetzen berufen, und auch durchaus befähigt ist. Jetzt erst bekommt sein Name Gewicht und Bedeutung; er wird geschichtswürdig, und muss daher auch von uns angegeben werden. Chânakya's vermuthlicher Nachfolger, König Chandragûpta's künftiger Ministerpräsident, an dem wir die Striemen der Peitschenhiebe als vorläufige Insignien des Verdienstordens in Brillanten, den er jetzt trägt, funkeln sehen, heisst Siddárthaka.

Nun kommt auch erst das dicke Ende aller Ränkeschmiedereien nach: der Strick. Aber würdig eines solchen, mit der Spule des Schicksals selbst spinnenden Ränkezettlers, wie Chânakya. Der Strick in der Hand eines neuen ungenannten Gehülfen, der Miene macht, sich an den ersten besten Baum aufzuhängen. Dieser Strick ist wieder nur ein Fallstrick für Râkshasa, der dem Manne mit dem Strick in dem Wäldchen, nach einem weitläufigen, obgleich gedankenvollen Selbstgespräche begegnet,

worin er seine Lage und sein Fatum resumirt, das er mit einer Shakspeare'schen Kennzeichnung: „Das Buhlweib die Glücks-Göttin" (harlot Fortune), stempelt. Râkshasa befragt den Mann mit dem Strick um den Grund seines verzweifelten Vorhabens.

Der Mann. Ich kann nicht einen Augenblick den Freund,
Den mir entriss'nen, überleben. —
Râkhasa (für sich).
Ein Vorwurf mir — für die Fühllosigkeit,
Womit ich meiner Freunde Leid ertrage.

Der Mann mit dem Strick nennt einen Geldwechsler als diesen Freund, welcher, aus Verzweiflungsschmerz, so eben im Begriffe stehe, sich den Flammen zu übergeben. — Der Beweggrund zu solcher Verzweiflungsthat? — Der Verlust eines Freundes. — Râkshasa's Herz klopft immer heftiger: „Und dieser Freund?" — „Chándana-Das, der Juwelier." — Râkshasa (für sich): „Sey fest, mein Herz, ein stärkerer Schlag kann dich nicht treffen — Fahr' fort!" — Er vernimmt nun den Grund von Chándana's Verurtheilung zum Tode: die Weigerung, Râkshasa's Familie dem Chânakya auszuliefern. Dafür trete eben Chándana seinen letzten Gang an, nach dem Hinrichtungsplatze — sagt der Mann mit dem Strick, der Anstalten macht, aus dem Manne mit dem Strick einen Strick mit einem Mann zu machen. — „Halt ein! — fällt Râkshasa dem Strick in den Arm. Eile hin zu deinem Freunde, dem Freunde von Chándana, der sich verbrennen will, und sage ihm: Chándana wird am Leben bleiben. Ich will ihn retten!" — „Womit?" — „Mit diesem Schwert!"

Mann. Ja, seine Rettung ist gewiss: seh' ich
Den hochberühmten Râkshasa vor mir.
Râkshasa. Ihr seht in mir den Diener einer Raçe,
Die ich nicht retten konnte; seht in mir
Den Freund, dess Freundschaft Unheil stiftet; seht
Den missgestirnt, gebroch'nen Râkshasa.
Mann (zu seinen Füssen hingeworfen).
So wie ihr seyd, nehmt meine Huldigung.
Râkshasa. Erheb' dich — eil' — die Zeit drängt — schnell
Zu deinem Freund, und meld' ihm, was du weisst. —

Der Mann enteilt; sein Strick bleibt als Schlinge am Fusse Râkshasa's sitzen, woran ihn schon Chânakya festhält, um ihn an König Chandragûpta's Glück und Herrschermacht zu knüpfen.

Und wer ist der Erste, den uns der letzte, der siebente Act vorführt? Wer anders, als der erlauchte, mit den Insignien des indischen Verdienstordens in Brillanten geschmückte Galgenstrick, der hochverdiente Siddhártaka. In welcher Eigenschaft aber, wird ein europäischer Leser nicht so leicht errathen, obgleich das Amt, worin wir ihn betreffen, nur das sichtbare Zeichen einer unsichtbaren Gnade ist, das seinen symbolischen Ausdruck in manchem hohen Staatsamt und in mancher hohen Stellung finden möchte: Wir sehen den um König und Staat hochverdienten Siddhárthaka als Staatshenker vor uns. Er führt den von Frau und Kind begleiteten Chándana auf den Richtplatz, wo schon der Galgenpfahl aufgepflanzt emporragt. Die Sçene gleicht der Executions-Scene in der „Thonkutsche." Frau und Kind jammern wie dort, und werden von Chándana so dulderselig getröstet und beschwichtigt, wie dort der Brahmane Chârudatta sein Weib und Söhnlein, und ebenso vergeblich, zu beruhigen strebt. Schon sind sie am Pfahl — da stürzt wie dort die Geliebte, hier der Freund, Râkshasa, herbei. — „Und in den Armen liegen sich Beide, und weinen vor Schmerzen und Freude." Der Oberstaatshenker ist wieder Chânakya's Unterstaatssecretär im Ministerium des Innern und der Intriguen für König und Vaterland, und eilt als solcher, spornstreichs seiner Excellenz die Habhaftwerdung von Râkshasa zu melden, mit dem wir auch den würdigen Siddhárthaka, in der nächsten Scene, Chânakya's Haus betreten sehen. Chânakya tritt ihnen, in einen Mantel verhüllt, entgegen.

Râkshasa (für sich).
Das muss er selbst seyn, der hinterlistige
Chânakya — der weise Chânakya —
Gesteh' es nur! — Ein unerschöpflich Bergwerk
Von tiefem Wissen und Gelehrsamkeit;
Ein Ocean voll Edelstein' und Perlen
Der reinsten Trefflichkeit — Lass' Neid und Missgunst
Verkleinern nicht sein Hochverdienst!

Chânakya (für sich).
Das also ist der Râkshasa, dess Feindschaft
So lang in Athem hielt die Freude Vrishala's [1])
Und sie verdammte zu schlaflosen Nächten.

1) Chandragûpta's.

(indem er sich enthüllt)
Heil dir, Minister, Heil dir! Vishnagûpta [1])
Zollt Ehrerbietung dir und Huldigung.

Chânakya giebt ihm Aufschluss über die Punkte, die dem Râkshasa räthselhaft erscheinen mochten. König Chandragûpta mit Hofgefolge tritt hinzu. Er bezeugt dem Chânakya, der Alles zu so erfolgreichem Ende hinausgeführt, seine Ehrfurcht.

Chânak. Erfüllt sind deine Wünsche, Vrishala.
Begrüsse diesen ruhmreich würdigen
Minister Râkshasa, den erblichen
Berather deines kaiserlichen Hauses.
Râkshasa (beiseit).
Ein Band der Eintracht hat sein Geist geknüpft.
Chandr. (zu Râkshasa),
In Ehrfurcht grüsst dich Chandragûpta.
Râkshasa (für sich).
Diess Chandragûpta? — noch so jung, und schon
Erhöht zu mächt'ger Herrschaft, wie des Waldes
Monarch gebeut ob seiner Heerdenschaar.
(laut)
Heil, König, dir, und Sieg!
Chandrag. Gewiss ist
Triumph und Sieg, nun deine Wachsamkeit
Der Leitung meines Lehrers sich gesellt.
Chânak. (zu Râkshasa).
Wünscht Râkshasa das Leben Chándana's?
Râkshasa. Unnütze Frage. —
Chânak. Doch wie kann Vrishala die Gnade üben,
Wenn Râkshasa noch scheu zurückhält, und
Mit Argwohn droht? Wenn ihr in Wahrheit wünscht
Des Freundes Rettung, tauscht dann euer Schwert
Mit diesem Dolch! (reicht ihm den Ministerdolch).
Râkshasa. Verzeiht, — nicht ziemt es mir
Zu tragen, was so würdig ihr geführt.

Chânakya zählt seine grossen Verdienste her um das kaiserliche Haus im Felde und im Rath, mit den Worten schliessend:

Um kurz zu seyn — das Leben
Von Chándana und euere Annahme
Der obersten Staatsführung sind Bedinge,
Die sich nicht trennen lassen. —

1) Chânakya's eigentlicher Name.

Râkshasa (für sich). Meine Trauer,
Mein Schmerz um Nanda's hingerafft Geschlecht,
Sie hängen noch zu fest an meinem Herzen —
Und doch muss nothgedrungen ich der Diener
Und Fördrer ihrer Feinde seyn — Die Pflanzen, die
so zärtlich ich gepflegt, so anhaltend
Gewässert und genährt mit treuer Liebe —
Ich muss sie nun aus meinem Herzen reissen,
Um einen Freund, der theuer mir, zu retten.
Selbst Brahma sieht den wunderlichen Lauf,
Den die Welthändel nehmen, nicht voraus.
(laut)
So sey's denn, Vishnugûpta — Freundschaft siegt.
Freundschaft, die seltsame Verwandlungen
Bewirkt im menschlichen Gemüth, beherrscht
Auch meinen Vorsatz — ich bescheide mich —
(nimmt den Dolch an).
Chânak. (zum König).
Nun liegt das Schicksal, Herr, in uns'rer Hand.

Kaum hat diess unser Schicksal-Staatsminister gesprochen, erscheint auch schon ein Truppenführer, der die Unterwerfung Malayakêtu's meldet. Der Prinz und seine Generale erwarten die ferneren Befehle Sr. Excellenz. Excellenz Chânakya lässt den Prinzen an Excellenz Râkshasa weisen, dem die Staatsleitung jetzt anvertraut sey. Râkshasa erbittet sich, als Gnade, Schonung des Prinzen und seines verwirkten Lebens. Einen fragenden Blick des jungen Königs bescheidet Chânakya dahin, dass die erste Bitte des neugewonnenen Ministers zu gewähren sey. Er entlässt den Offizier mit dem Rückbescheid auf des Prinzen Unterwerfungsanzeige: dass demselben aus Rücksicht auf Râkhasa's Fürbitte von König Chandragûpta Vergebung und Zurückerstattung des väterlichen Erblandes zugesichert wird. Der Prinz kann sich frei und ungehindert mit seinen Truppen in sein Gebiet zurückziehen. Dem Stadthauptmann schickt Chânakya den Befehl zu, den Freund des nun in Gnaden wieder aufgenommenen Râkshasa, den Juwelier Chandana, augenblicklich auf freien Fuss zu lassen, und demselben die Ernennung zum Obmann der Kaufmannschaft mitzutheilen. Ausserdem befiehlt der König die Freilassung aller Kriegsgefangenen, als Zeichen allerhöchst seiner hohen Befriedigung, die ihm der Besitz des neuen Ministers gewährt:

Nun ist mein Wunsch erfüllt. Sagt, Râkshasa,
Ob ihr noch einen in der Seele hegt. —

Râkshasa. Mein einziger Wunsch noch ist des Königs Ruhm.
Durch Tugend reich begnadet, und geliebt
Von Freunden, die Verdienst und Treue schmückt,
Bleib' ewig er bewahrt vor Missgeschick. —
Die von Barbaren heimgesuchte Erde,
Sie findet Schutz beim wahren Königthum,
Des Rechts und der Gesetze starkem Hort. —

In der Hinzielung auf die „Barbaren" (Mlekha's) erkennt Wilson eine Bestätigung für die Annahme, dass unser Drama aus dem 11. oder 12. Jahrhundert n. Chr. stamme, wo die Potou-Fürsten [1]) die indischen Königreiche heimzusuchen begannen. Unter den treffenden Bemerkungen Wilson's über dieses Drama finden sich auch welche, die danebentreffen. Zu ersteren gehört die anerkennende Hindeutung auf die grosse Geschicklichkeit, womit der Dichter die Intrigue und ihren Grundgedanken durchführte. Daneben trifft aber die Brandmarkung solcher Staatspolitik, die Trug und Mord in ihre Calcule aufnimmt, als einer den asiatischen Höfen vorzugsweise eigenthümlichen Regierungskunst. Diese Kunst war vielmehr von jeher Kanon und Charakter aller Hof- und Staatspolitik. Und wenn anderenseits Wilson's Bemerkung wieder richtig ist, dass ein solches System den Untergang der asiatischen Staaten herbeigeführt: so hat der ausgezeichnete Gelehrte und Kritiker damit zugleich der Politik das Horoskop gestellt, die Indien selbst, nur durch Ueberbietung jenes von ihm verdammten Systems, unterworfen und seinem Vaterlande einverleibt hat. Uns will im Gegentheil das Drama Mûdra Râkshasa vornehmlich dadurch merkwürdig scheinen, dass es an dem indo-germanischen Macchiavellismus aller Zeiten und Staaten, so weit diess möglich, eine Läuterung, eine politische Katharsis, insofern zu Stande bringt, als es die rücksichtslose Verfolgung und Erreichung eines allgemein heilsamen Staatszweckes aus unselbstischen, unpersönlichen, hochsinnigen Motiven ableitet. Dieser Umstand unterscheidet auch die Staatsraison, zu welcher sich unser Drama bekennt, von dem jesuiti-

1) Die moslemitischen Ghazneviden, oder die Ghoriden. Vergl. Lassen IV, 2. S. 819.

schen Grundsatz: „Der Zweck heiligt die Mittel.“ Denn hier ist dieser Zweck identisch mit dem Ordenszweck, der eben als ein ausschliesslicher und noch obendrein corporativ selbstsüchtiger Zweck den wahren, allgemein heilsamen Staatszweck aufhebt; Staaten und Völker in ihren Entwicklungswurzeln tödtlich bedroht, und in letzter Folge auf Bestialisirung der Menschheit abzielt. Unser Drama huldigt daher keineswegs, wie Lassen meint, [1] diesem jesuitischen Grundsatze, da es, im Gegentheil, jeden persönlichen Beweggrund, jedes Landesinteresse, bei Chânakya ausschliesst. Den irrationalen Bruch, der trotzdem in dem Calcul des Dichters zurückbleibt, verschuldet die falsche Voraussetzung: dass schlechte, unsittliche, verwerfliche Mittel jemals etwas Heilsames stiften; für das allgemeine Wohl jemals segenbringend wirken können. Sehen wir ein solches Wunder in der Menschen-Geschichte sich ereignen; so ist diess Gottes Finger, so ist Gottes Geist der Wunderthäter, der Schlechtes in Heil und Segen wandelt. Der Mensch aber, der sich solcher Wundermacht vermisst, sündigt doppelt: durch hochmüthigen Machtdünkel, durch Selbstüberhebung und Selbstvergottung; und zweitens dadurch, dass er auf die Berichtigung seiner verwerflichen Mittel durch Gottes Allmacht und auf die Heiligung derselben durch göttliche Gegenwirkung — dass er auf diese Ausgleichung hin, losstümpert und Gott in's Handwerk pfuscht. Wie die Natur in ihrem Bereiche den Auswurf selbst zum allgemeinen Nutzen verwerthet, die schädlichsten Kräfte, Seuchen und Gifte in den Vorrath ihres segensreichen Haushaltes aufnimmt: so führt der in der Geschichte waltende göttliche Geist immerdar zum Guten hinaus, was der Mensch verdorben; zum Heil und Segen für das Ganze der Menschheit hinaus, was die klägliche Wirthschaft der Einzelnen der Regierer durch ihr Handeln, und der Regierten durch ihr Dulden und Gewährenlassen, zu Schanden gerichtet und in den Dr . . . geritten. Sind Gift und Seuche darum weniger, was sie sind? Moralisch schlechte, kothige Mittel darum weniger, als der Koth, worin die Staatskarren sammt Lenkern und Insassen elendlich stecken bleiben und versinken? Sind abscheuliche Mittel darum weniger abscheulich, und der sie anwendet, darum we-

1) a. a. O.

niger verrucht und verdammlich, weil sie der göttliche Weltgeist durch seinen grossen, allumfassenden Geschichtszweck heiligt? Dem Menschen hat dieser Geist das Sittengesetz in die Brust gepflanzt, das ihn die vollkommenste Uebereinstimmung zwischen Ursache und Wirkung, zwischen Mittel und Zweck lehrt; ihn lehrt, dass der Mensch nicht der Mann, noch weniger der Gott sey, durch unheilige Mittel einen heiligen Zweck zu erreichen. Denn Zweck ist nichts als die Summe der in Anwendung gebrachten Mittel und der Beweggründe zu ihrer Wahl. Kein noch so guter Beweggrund vermag ein schlechtes Mittel zu einem guten zu machen, geschweige aus der Summe aller schlechten Mittel das Facit eines guten Zweckes zu ziehen. Die Wahl eines anerkannt schlechten Mittels setzt vielmehr nothwendig einen schlechten Beweggrund voraus. Und diess ist der error in calculo in unserem sonst preisenswerthen Drama. Der grosse Verstand des Dichters lässt ihn daher auch seine Zuflucht zu dem Nothbehelfe nehmen, seinen Intriguanten im hohen Styl mit dem Fatum selbst zu identificiren; ihm eine providentielle, eine göttliche Macht anzudichten, die er zum Ueberflusse noch mit übernatürlichen Zauberkräften ausstatten zu müssen glaubte. Aus welcher Absicht das Alles? Was mochte wohl des Dichters Busengedanke, sein intentioneller Zweck bei einer solchen übermenschlichen Erhöhung seines Minister-Brahmanen seyn? Am Ende wohl gar der Brahmane eben? Eine Verherrlichung des Brahmanenthums, als der zur Staatslenkung prädestinirten Kaste; und ein Fingerzeig an die Könige, dass sie unter der Vormundschaft eines Brahmanen-Ministers am besten geborgen und berathen sind? So scheint es fast; und das wäre denn der eigentliche schadhafte Fleck des Drama's; sein jesuitischer, fauler Kernpunkt; seine Kasten-Tendenz; sein selbstsüchtiger Ordenszweck, wodurch es sich von den meisten indischen Dramen unterschiede, die dem Königthum vielmehr die Brahmanen-Heiligkeit zu dessen Ruhmes-Erhöhung dienen lassen, und ihm unterordnen.

Çakuntalâ.

Für Europa's Literaturen die Schlüsselblume der dramatischen Frühlings-Flora Indiens; des indischen Drama-Aufgangs

erster Morgenstrahl, von dem der Memnon des westöstlichen Divans schon 1792 erklang, und den er in jenen weltberühmten Distichen austönte:

Willst du die Blüthe des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du was reizt und entzückt, willst du was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit Einem Namen begreifen,
Nenn' ich, Sakontala, dich, und so ist Alles gesagt.[1])

Nicht „Alles gesagt" für die Geschichte des Drama's. Ob sie schon das Entzückungs-Echo begreift, wovon noch gegenwärtig jede Fiber, jede poetische Ader in allen Herzen erbebt, worin eine solche Ader schlägt. Alle deutschen Herzen voraus, wie mussten sich diese nicht ergriffen fühlen, als sie von den ersten Echoklängen des ersten, des stammverwandten Uebersetzers der Çakuntalâ, Sir William Jones (1789), oder vom Nachhall seiner Uebersetzung, von Georg Forster's Uebertragung der englischen Çakuntalâ in's Deutsche (1791), berührt wurden. Mussten sie nicht von Empfindungen erzittern, denen ähnlich, die den Alpler in der Fremde durchbeben, wenn ihm die Klänge des Alphorns entgegenschallen? Und war es denn nicht auch ein Heimwehgefühl, ein Kuhreigen aus der Urheimath, dem Himalaya-Alpenlande, der seinen Wiederhall, schallend von sehnsuchtsvoller Entzückungswehmuth, in germanischen Herzen finden musste? Zu einer Zeit vollends, wo die sentimentale Epoche in unserer Literatur noch in vollbethränter Blüthe stand; wo das gusstrübe Regengestirn der Werther „Siegwart-Liebesleiden" noch im Scheitelpunkte des deutschen Familienlebens schwebte; wo die erste vollständige Ausgabe, und zwar im selben Jahre mit William Jones' Çakuntalâ, von Gessner's Idyllen erschien, deren zweites Bändchen, nebst dem Briefe über die Landschaftsmalerei, mit Goethe's Werther zugleich (1772) an's Licht trat; beide von Gessner's „Tod Abel's, ein musikalisches Drama," vorangekündigt.

Damals, als Sir William Jones, den man den zweiten Entdecker, Vater, den zweiten Bharata des indischen Schauspiels nennen könnte, durch eine falsche Angabe in den „Lettres Edi-

1) Goethe, s. W. in 40 B. I., 217.

fiantes" angeregt, [1]) das Schauspiel Çakuntalâ an's Licht zog, waren die Gemüther in Deutschland auf den Sakuntalâ-Ton gleichsam gestimmt; auf den idyllischen, den Gita-Govinda-Ton, der, wie schon bemerkt, in Kâlidâsa's Drama nachklingt. Werther's „Leiden", sind sie nicht auch ein von Naturschwärmerei durchathmetes Liebesidyll mit tragischem Ausgang, ein tragisches Idyll in Briefen? Der Kain zu Gessner's „Tod Abel's"; Kain mit dem Schussbrandmal als Kainszeichen an der Stirne, aber immer doch ein naturschwärmerisch-idyllischer Kain; Kain und Abel in Einem? Kain, wenn es sich denken liesse als Selbst-Mörder aus Liebeseifersucht, dem Grundmotive auch im biblischen Idyll des Brudermörders, in der ersten Tragödie, dem ersten und furchtbarsten tragischen Idyll, gleich am Ausgange der Menschengeschichte. Oder ist das Naturgefühl im Werther darum weniger idyllisch, weil es, anstatt mit Gessner-Swanefelt's Landschaftspinsel gemalt, von Salvator Rosa's stürmischen Farbenborsten durchsprüht und zerrissen scheint? Werther ist zu Salom. Gessner's „Idyllen-Paradies" die tragische Kain-Idylle. In Gessner's Grabschrift von Klamer-Schmidt heisst es:

„Sein Flachenet (Hirtenflöte), ihm nur geliehen,
Nahm Pan zurück. Er leiht es Keinem wieder.

Keinem wieder — Aber Pan, der „Schreckliche," übergab das Haberrohr dem Werther in Gestalt eines Schussrohrs. Für Werther ein solches, für seinen Dichter ein Schreibrohr, womit „er sich selbst vom Schicksal des Helden befreite," und sein Liebesleid in ein Kains-Idyll ableitete und entlud. Für den Dichter war der Schuss seines Werther ein blosser Schreckschuss, und Werther's Tod insofern ein Brudermord, als doch Goethe der Werther selber war, als doch Goethe's Gemüthszustand dem seines Leidensbruders Werther verschwistert war; als doch Goethe sich in Werther, freilich nur in effigie, als seinem dichterischen Ebenbilde und Bruder in der Liebesverzweiflung, erschoss. Das macht „Werther's Leiden" nur um so mehr zum Idyll. Der Dichter gab dem Pan, dem Gott der Idylle, das Schiessrohr, nachdem er sich damit das Herz wieder frei und froh, natur- und kunstselig, mit einem Wort, idyllisch geschossen, als Flachenet zu-

1) W. Jones Sankuntalâ, 1789. Pref. p. III f.

rück. Mit diesem Meisterschuss hat der Dichter und Mörder des Werther, und Selbstmörder in effigie, zugleich den Vogel abgeschossen, und sich als ersten und grössten deutschen Idyllen-Dichter, der er auch als Dramatiker blieb, zum Schützenkönig gleichsam der deutschen Idyllen-Poesie geschossen. Denn „Werther's Leiden“ ist Goethe's erschütterndste, wo nicht gar einzige Tragödie, obgleich nur eine idyllische Liebes-Tragödie in Form eines brieflich entwickelten Drama's; obgleich nur ein „Tod Abel's“ in höchster Potenz, im genievollsten Poeten-Briefstyl, wie Goethe die Apotheose von Gessner ist, wozu ihn auch das Selbstgeständniss erklärt: dass seine Natur „zu conciliant“, zu idyllisch eben, „für die Tragödie“ ist. Seine tragischste Figur, nach Werther, sein Gretchen, selbst diese zu opfern, durch ihren Opfertod tragisch zu sühnen, konnte sein plastisch-idyllisches Genie nicht über's Herz bringen. „Gretchen“ ist das letzte Wort, das beruhigend idyllische Echo gleichsam, in welches die erste Hälfte seines grossen Liebes-Passionsspiels, seine Mysterien-Idylle, verhallt, worin Mephistopheles, der Pan des Mittelalters, den bocksfüssigen Grosssatyr vorstellt. Eine der grössten Dichtungen, vom tiefsten tragischen Motiv, der „Faust,“ musste Fragment bleiben; musste über's Knie in zwei Hälften gebrochen werden, nur um nicht Gretchen's Herz auf dem Kerkerstroh zu brechen, und ihr noch vor ihrem tragischen Ende, vor dem Abschluss ihres Märtyrthums, mit einem idyllischen „Gerettet,“ hinter dem Rücken der Tragödie, die Palme der Verklärung zu reichen, die, am Schlusse des zweiten Theils, nur zu einer ganzen Palmen-Engelglorie sich ausfächert und entfaltet. Klärchens Traumerscheinung, in Egmonts Kerker, war schon ein Vorglanz von Gretchens mystisch-idyllischer Liebes-Transfiguration; wie Egmont selbst mehr dem „sanften Hirten Elpin,“ oder einem, mit dem goldnen Vliess zum Heldenritter eines Liebeshofes geschmückten Daphnis gleicht, als einem historischen Volks- und Freiheitshelden von Shakspeare's Schrot und Korn. Ja Faust ist nur ein Mädchenwolf im idyllischen Schafpelz des Stubengelehrten und Professors der natürlichen Zauberei.

Und Tasso? Der trägt seinen Pastor fido, seinen erotisch-idyllischen Lyrismus in seiner verzückten Schwärmerei für's „goldne“ Zeitalter,“ wo jedes Thier, durch Berg und Thäler schweifend,

zum Menschen sprach: „Erlaubt ist, was gefällt“ — so offen zur Schau, so hofvergessen, so etiquettenwidrig-überschwänglich, dass Herzog Alphons dazwischentreten, und ihn, durch Zimmerarrest und Abnahme des Schwertes, erinnern muss: Er, Tasso, sey an seinem Hofe wohl als epischer Dichter, nicht aber als episch idyllischer und noch obendrein von der pastoralen Drehkrankheit ergriffener Liebesschäfer oder Sprungbock angestellt. Ja Herzog Alphons macht Tasso'n erst zum dramatischen Helden des an seinem Hofe spielenden Drama's „Tasso,“ indem er ihm doch eine Art von tragischer Schuld zutheilt: den Verstoss gegen die Hofsitte; indem er doch wenigstens das am Hofe Schickliche als Tasso's tragisches Schicksal über ihn verhängt, und seine Ungnade als tragische Busse für Tasso's Versündigung an seinem eigenen, die ganze Pflichtenlehre und Weltweisheit in sich begreifenden und erschöpfenden Grundsatz ihm auferlegt, — dem Grundsatz:

„Der Mensch ist nicht geboren frei zu seyn,
Und für den Edlen ist kein schöner Glück,
Als einem Fürsten, den er ehrt, zu dienen.“

Einer der grössten Dichter und Geister aller Zeiten, fühlte sich Goethe, beim Erscheinen der Çakuntalâ, von der Wesensverwandtschaft seines, der Geistesstimmung nach, idyllisch-epischen, im Tasso zum idyllisch-höflichen ätherisirten Genies mit dem des Kâlidâsa durchzittert. Seine Natur, seine Geistesart sind brahmanisch angelegt, beschaulich-priesterlich, ruheselig, quietistisch. Das geistig sinnliche Element in ihm hätte sich, unter Indiens Himmel vielleicht ebenfalls bis zur Buss-Mystik, bis zur Askese sublimirt. Dass die Anlage in ihm schlummerte, beweisen die Bekenntnisse einer schönen Seele, und sein Verhältniss zum Fräulein von Klettenberg. Unter deutschem Himmel und dem Einflusse deutscher Erziehung und Schulbildung empfing jenes geistig sinnliche Wesen die classische Stählung und ein plastisches Maassgefühl, wie keinem andern Dichter, seit den Griechen, beschieden ward. Dieses plastische Maassgefühl, diesen göttlichen Sinn für das Harmonisch-Schöne hat seine Kunst vor der Brahmanen-Poesie voraus, in welcher aber seine Geistesstimmung, sein tiefer Beschaulichkeitshang, doch immer wurzelt. Nächst

Shakspeare, ist keines Dichters Seelengrundgewebe so indisch, wie bei Goethe. Nur hat Shakspeare, dieser Universalerbe der dramatischen Kunst, wie Goethe das Harmonisch-Formelle des griechischen Kunstgeistes, die historisch-tragische Weltanschauung und Geistesstimmung der grossen griechischen Poesie, den Geist des Homer und Aeschylos, aus der pathetisch-indischen Grundstimmung entfaltet, vielleicht nicht ohne Beimischung einiger Blutstropfen vom römischen, mit dem Çiva-Dienst verwandten Gladiatoren-Blutgeist, den Seneca's Tragödie schnaubt. Sophokles, Kâlidâsa und Goethe sind uns die drei grossen, von der gleichartigsten Dichter-Seelenverwandtschaft zu der herrlichsten Dichter-Trias gruppirten Poeten. Der episch-idyllische Grundklang tönt in den Dichtungen jedes derselben vor. Kraft dieses vorherrschenden Grundklangs konnte Sophokles der zweitgrösste Tragiker der Griechen werden. Seine schönsten Tragödien, „Oedipus auf Kolonos," „Philoktetes," sind tragische Idylle, wie sie auch Goethe vielleicht, als Nachfolger des Aeschylos, wenn er die Fülle seiner Wundergaben ausschliesslich auf die tragische Kunst hingespannt hätte, oder wie sie Kâlidâsa als Hellene würde gedichtet haben, der, auch hierin ähnlich dem Sophokles, dass er, wie dieser, eine Lehrschrift über den Chor, ein hochgepriesenes Werk über den Versbau der Sanskritsprache schrieb.

Vorwaltend, so sagten wir, als Wesenscharakter in dem Genie der drei grossen Dichter, erscheint uns die idyllische Stimmung. Wenn sie sich bei Sophokles in eine so hohe, bewältigende Tragik verlarvt; so trägt sie nur deren Maske eben; so hat ihr die Zeit, in welcher Sophokles dichtete, die tragische Physiognomie aufgeprägt. Die damalige Zeitatmosphäre hatte noch, obgleich schon gemildert und abgekühlt, die Aeschylische Temperatur. Durch die tragische Maske aber schauen, wie bei jener mit solchen Masken spielenden Kindergruppe, die idyllischen Augen des Sophoklei'schen Genies heraus; schauen selbst aus Oedipus' blutigen Augensternen noch hervor. Vielleicht liegt darin gerade die Zauberwirkung, das innig Süsse, das sich bei ihm selbst in das Grässliche mischt. Denn das Idyllische, in so fern es für das Naturinnige, für das Urrecht der Natur, den Anmaassungen und der Tyrannei der Convenienz und der Menschensatzungen gegenüber, einsteht, das Idyllische soll und muss

der Lebenspunkt jeder Dichtung, auch der tragischen, ja das pulsirende Herz der Tragik selber seyn. Aber nur in dem Sinne, dass Natur- und Geistesgesetz, in vollkommener Harmonie, als Ein und Dasselbe sich erweisen, und das Naturgefühl diese Einheit verficht und mit seinem Herzblute besiegelt. Nimmt das Idyllische aber diesen Charakter an, so erscheint es eben in Form des Tragischen, und muss in ihm aufgehen und verschwinden. Eine solche vollkommene Läuterung zum Tragischen erfährt, wie sich uns ergeben, das Naturrecht, das Naturgefühl, das Idyllische, oder wie man es nennen will, bei Sophokles nicht. In seinen Katastrophen, so glauben wir gezeigt zu haben, wird der Conflict und Zwiespalt der Gegensätze nicht aus der Dialektik des Grundmotives rein gelöst; es bleibt vielmehr das Dialektische noch als Abschlussgedanke über der Sühne schweben. Bei Goethe findet sich das Idyllische, als das Naturberechtigte, mehr oder weniger mit dem Geistes- oder Sittengesetz ab; ja dient oft nur als ästhetisches Moment, um einen Conflictfall zwischen Sitten- und Culturgesetz mit einem idealen Natur- und Kunstreiz zu beschönigen und zu vertuschen: um das Idyllische zu einem poetischen Formengenuss spielerisch auszukünsteln. Oder, was noch misslicher und bedenklicher: das Naturberechtigte, das Idyllische, die Freiheit als Naturgefühl, hat sich unbedingt zu schmiegen. Nicht unter das grosse allgemeine Sittlichkeitsgesetz, das identisch mit der Freiheit als geschichtsentwickelnder, völkerbildender und versittlichender Macht; und dem denn auch das unverfälschte Naturgefühl nicht widersprechen kann, vielmehr stets gemäss ist und seyn muss. Nicht diesem Gesetze sich zu schmiegen und zu unterordnen, wird dem Naturgefühl von Goethe's kategorischem Kunst-Imperativ und Dogma zur Pflicht gemacht. Die Sympathien der Seelen, der wahlverwandtschaftliche Zug der Herzen werden in einigen seiner Dichtungen einer starren, freiheitsfeindlichen Formel gesellschaftlicher Ordnung, der Convenienz, aufgeopfert. Hier und da nicht ohne ästhetisch-jesuitische Casuistik aus Kunstmotiven, indem bald, mit plötzlicher Motivenwendung in's Schicksalvolle, höchst verfänglichen, mit allen verführerischen Reizen und Lässlichkeitsgründen ausgemalten Herzensverirrungen und den raffinirtesten, überreizt blasirten Phantasiegelüsten eine tragische Vergeltung als Trauerschleppe ange-

hängt wird, wie in den Wahlverwandtschaften; bald wieder, im Geiste eines Hofceremonienmeisters, an dem naturschönen Drang und beiderseitigen Zuge der Herzen die Etiquette, als tragische Nemesis, Rache nimmt, wie in Tasso. Wobei denn wieder die ästhetische Casuistik den Kunstgriff anwendet: das poetisch Schwärmerische eines idyllischen Naturgefühls bis zu sträflicher Ungebühr, ja bis zu wahnwitzigem, mit der Seelenhaftigkeit und dem Zartsinn eines solchen Dichters kaum vereinbarem, dreistem Ungestüm zu überspannen und, statt einer wahrhaften, aus der Katastrophe hervorgehenden Versöhnung der Gegensätze von Natur und Convenienz, von Dichter und Hofmann, diese Absichts-Idee des Drama's in einer von den beiden Vertretern desselben, dem ganz in sich gebrochenen und zerschmetterten Dichter, und dem ihn aufrichtenden Hofmann, dargestellten Schlussgruppe allegorisch anzudeuten. Der Sieg des Hofmotivs im Tasso über das schwärmerische Naturgefühl, des Höfischen über das Idyllische, erscheint hier zugleich als ein Sieg über des Dichters eigenstes Lebens- und Gestaltungsprincip; als ein Sieg des Hofmannes Goethe über den Dichter Goethe; als ein Bruch mit dem Grundwesen und der Grundform seines Genies, mit der Idylle. Sollte ihr Geist vielleicht, zur Sühne dieser schweren Dichterschuld, dem grossen deutschen Kunstgenossen und Seelenverwandten des Kâlidâsa die enthusiastischen Distichen eingehaucht haben, womit er dessen Çakuntalâ begrüsste? Sollte der Dichter des Tasso vielleicht in dem dramatischen Idyll des stimmungsverwandten indischen Hofdichters die Ehrenrettung des von ihm, dieses einzige Mal, verleugneten Genius der Idylle und ihrer Inspiration, die Ehrenrettung seines eigenen Genius, haben verherrlichen wollen, der ihm aus der Çakuntalâ in ursprünglichem Schönheitsglanz entgegenstrahlte? Aus der Çakuntalâ, wo im Gegensinn zu seinem Tasso, der das Herz versengende und bis zur Selbstentfremdung es verwirrende Hofgeist von dem heiligen Naturrechte des Herzens bezwungen und gebannt erscheinen konnte; wo es den Anschein hat, als ob das beseligend-freieste, aller Hemmnisse und Convenienzen spottende Naturgefühl: die Naturgewalt der Liebe, an einem Könige aus der grossen Heldenzeit diese Läuterung seiner Seele von den umnebelnden Dünsten des Hofgeistes vollzöge; der Naturdienst der Idylle wieder hergestellt

würde in aller seiner Herrlichkeit; die Idylle in alle ihre Ursprungsrechte, die ihr, der Mutter des Drama's, Gott Indra selbst verliehen, wieder eingesetzt würde; ja wo in der Vermählung König Duschmanta's mit der Tochter einer himmlischen Tanznymphe und eines heilig-weisen Königbüssers die Vermählung Indra's mit der Idylle gefeiert scheint. Hätte Schiller seine Idee: die Tragödie, in Form eines Idylls, als höchstes poetisches Kunstgebilde zu verklären, ausgeführt: so würde vielleicht, angesichts dieser Raphael'schen Transfiguration der Tragödie, das vom Hofteufel regierte Dramenidyll sich ähnlich gebärden, wie auf jenem Apotheosenbilde der Malerkunst der vom bösen Geist besessene Knabe.

Denn aus den ländlichen Festopfertänzen sehen wir überall das Drama hervorgehen. Dionysos, der Bühnengott, war ein ländlicher Gott, und Quellnymphen und Waldgötter waren seine Pfleger und Erzieher. Der Vater des spanischen Theaters, Juan del Encina (1492), nannte seine zur Weihnachtsfeier aufgeführten Hirtenspiele: „Eglogas“.[1]) Knüpft das Kirchendrama nicht auch seinen Ursprung an die Krippe des göttlichen Kindes und an den Gruss der Hirten? Das Drama ist ein Kind des Landvolkes, ein ächtes Volkskind; das Hofdrama nur sein Wechselbalg; eine Strohpuppe in Prunkwindeln, von Hoftheaterpächtern, Hoftheaterdichtern, Hoftheaterintendanten, von solchen Hofdruden mit literarischen Gänsefüssen oder soldatisch bespornten Hahnenbeinen, untergeschoben, die dann als Ammen, Wickelfrauen und Oberhofgarderobemeisterinnen des Strohbalges figuriren. Leider haben auch wirkliche und grosse Dichter, wie Goethe z. B., sich zu solchen Wickelweibern von Hof-Schau- und Spielpuppen hergegeben, und grosse Fürsten, Joseph II. z. B., und so mancher kleinere wackere Reichsfürst und Nachahmer des Reichsoberhauptes, Pathenstelle bei den Wechselbälgen vertreten, und selbe sogar auf ihren Knieen geschaukelt. Lag es nun an den Knieen oder an den Schranzen — genug selbst solchen grossen, wohldenkenden und vom Grunde des Herzens volksthümlich gesinnten und demokratischen Fürsten wurde die pflegeväterliche Fürsorge vereitelt. Wenn ihnen wirklich einmal ein ächter Volksdichter, so

1) Eglogas espirituales. Cuenca 1596.

Einer vom Schlage Shakspeare's oder Schiller's, ein wirkliches, vom wahrhaftigen Volksbühnengott, Dionysos, beseeltes Drama heimlich auf die Knie gesetzt hatte — husch hatten es die Hofdruden, die Wickelweiber, die aus den Fürsten selber Strohpuppen machen, — hatten es diese ausgewechselt, oder so zugerichtet, dass der gute Fürst, in bester Kunstabsicht, doch wieder nur einen verschranzten Strohwisch auf den Knieen schaukelte. Was aber das Hofidyll anbelangt, so standen allbekanntlich die Schäferspiele, bukolischen Angedenkens — bei uns, zu Opitzens Zeit, als „dramatische Schäfereien" und „Waldcomödien," im Schwange — an allen Höfen in der schönsten Blüthe. Am Hofe Jacob's I. von England in schönster Natur-Blüthe. Hier wurden vor dem Könige, der Königin und ihren Hofdamen Schäferdramen gespielt, worin die Chloen und Menalken im paradiesischen Zustande einhergingen. [1]) Am Hofe Ludwig's XIV. dagegen stand die Pastorale in schönster Kunst-Blüthe von künstlichen Blumen aus parfümirtem Seidenpapier, und duftend von Haarpuder an Stelle des Blüthenstaubs. Racine, ein tragischer Watteau oder Boucher, trug, statt des Dolches der Melpomene, in der kostbar mit Perlen und Edelsteinen besetzten Dolchscheide einen beflitterten Fächer, womit er liebesohnmächtigen Berenicen und Monimen frische Hofluft zuwehte. Gleichwohl war Racine, der mit dem idyllischen Gedichte: „Les Nymphes de la Seine" begann und mit der Athalie seine dramatische Laufbahn beschloss, zum französisch-tragischen Volksdichter angelegt, wie sein Tod bekundet. Denn er starb am gebrochenen Herzen, aus Gram, wie man sagt, ob der Ungnade, die ihm ein freimüthiges, zu Gunsten des Volkes vor Ludwig XIV. geäussertes Wort vom „grossen Könige" zuzog. Wohl starb Racine am gebrochenen Herzen, aber — die Geschichte des Drama's weiss das besser — vor Schmerz darüber starb er, dass er zu spät erkannt, wie sehr er die Ungnade seines eigentlichen königlichen Herrn, seines Volkes, des wirklichen l'état c'est moi, verdient hatte, weil er seine Dichter-Sympathien mit dem Volke bloss durch ein schüchternes, zu dessen Gunsten vor dem hochgestelzten Heldenspieler des L'état c'est moi gewagtes Wörtchen an den Tag legte; anstatt sein schönes Kunst-

1) Malone, Shaksp. Vol. 2. pag. 96. Davis, Lavu-Seng-Urh, p. XXX.

talent dem Volke, seinem Herrn, ganz und gar zu weihen; nicht als Boulevard-Lumpendichter, sondern dem Volk-König, für den die grossen Dichter, insonders die dramatischen, zu allen Zeiten dichten; auch Goethe, Calderon und ähnliche Hoftragiker, wenn sie die Hoflivrée vergassen und aus der ganzen Fülle ihres Herzens und Genies dichteten. In solchen Fällen konnte es passiren, dass sie gelegentlich wohl gar, nicht für das Volk, wie Racine, sondern bei dem Volke für die hochgestelzten Histrionen des l'état c'est moi ein gutes Wort einlegten, wenn diese nicht gar zu schlecht spielten.

Aus einem solchen, alles Livréedienstes vergessenen, idyllischlichten Augenblicke möchte auch der Jubelgruss zu erklären seyn, womit der grosse deutsche Dichter das Erscheinen der Çakuntalâ, des schönen Morgensterns, 1792, besang. An ihm fachte er wieder das idyllische Feuer, das seinen Werther, seinen Egmont entzündet hatte und das, seit jenem Freudengrusse, seine unsterblichen Dichtungen, Hermann und Dorothea und Faust, neu beseelte. An diesem leuchtenden Morgenstern flammten sie von Neuem auf, in dessen Strahlenglanze er sogar den blutrothen Komet der französischen Revolution, mit dem der Stern dazumal in Conjunction stand, erbleichen und verschwinden sah. Acht und dreissig Jahre später, noch am 8. October 1830, einer Jahreszahl, die Goethe's Dankschreiben an Chézy für das ihm zugesandte Exemplar von dessen französischer Uebersetzung der Çakuntalâ trug, für welche Chézy, als Motto, Goethe's Distichonpaar gewählt hatte — damals noch hing das in Verzückungswahnsinn rollende Adlerauge des göttlichen Dichtergreises an dem schönen Morgenstern Çakuntalâ. Noch dieses Antwortschreiben schliesst er mit der Versicherung: „dass Çakuntalâ unter die Sterne zu rechnen ist, die seine Nächte vorzüglicher machen, als seinen Tag.“ „Soll ich“ — lautet eine Briefstelle — „meine Betrachtungen hier in Kurzem zusammenfassen: Ich begreife erst jetzt den überschwänglichen Eindruck, den dieses Werk früher auf mich gewann. Hier erscheint uns der Dichter in seiner höchsten Function, als Repräsentant des natürlichsten Zustandes, der feinsten Lebensweise, des reinsten sittlichen Bestrebens, der würdigsten Majestät und der ernstesten Gottesbetrachtung: zugleich aber bleibt er dergestalt Herr und Meister seiner Schöpfung, dass

er gemeine und lächerliche Gegensätze wagen darf, welche doch als nothwendige Verbindungsglieder der ganzen Organisation betrachtet werden müssen."

Von dem allen mag sich kein Jota rauben lassen, und doch ist auch damit noch nicht „Alles gesagt." Namentlich nicht Alles, was den dramatischen Werth des Gedichtes angeht; obwohl Alles, was von jedem vorzüglichen Gedichte jeder andern Dichtungsart sich mit denselben Worten sagen liesse. Wir, deren Amt es ist, Dramen nach ihrem specifisch dramatischen Gewichte abzuwägen und zu schätzen, wir haben an Kâlidâsa's Schauspiel, Çakuntalâ, den begeisterten Willkommsgruss von Goethe's Distichon zu prüfen.

Von der Person des Kâlidâsa weiss man nicht mehr, als von den andern Dichter-Persönlichkeiten der Inder, von den Neungestirnen oder Edelsteinen an den indischen Fürstenhöfen. Allsammt sind es mythische Personen geworden, wie der heilige Vater des indischen Schauspiels, der Muni Bharâta. Streiten doch die Indologen noch über das Zeitalter, worin der Dichter der Çakuntalâ lebte. Die Kirchenväter der Indologie: Colebrooke, W. Jones, Wilson, rücken seine Wirksamkeit bis in das zweite Jahrhundert n. Chr., oder gar in das erste vor Chr. zurück, fussend auf einem Denkverse, der da besagt, dass Dhanvantari, Hapanaka, Amarasinka, Çanku, Vetâlabhatta, Ghatakaspara, Kâlidâsa, Varâhamihira und Vararuki als die Neun Edelsteine am Hofe des in Ujjayim (Audh) regierenden Vikrama (Vikramâditya) glänzten, dessen Aera um 57 vor Chr. beginnt. Besagten Denkvers schiebt A. Weber [1] dem Mädchen aus der Fremde in den Schuh, von dem man eben so wenig wusste, woher es kam, wie von dem Denkvers mit seinen neun Edelsteinen. Zu dem bedeutet Vikram oder Vikramâditya „Sonne der Kraft" und ist, wie Pharao, ein allgemeiner Titel, kein Eigenname. Solcher „Sonnen der Kraft" hat es mehrere gegeben. König Bhodja z. B., Herrscher von Mâlava, residirend in Dhârâ und Ujjayim von 1040—1090 n. Chr.; auch eine Sonne der Kraft, ein Vikrama, an dessen Hofe ebenfalls die neun Edelsteine leuchteten, darunter Kâlidâsa. Das Volksbuch Bhojaprabandha, oder „Dichterische Erzählungen von

1) Akad. Vorles. S. 188.

König Bhodja," meldet von einer noch weit grösseren Merkwürdigkeit, als selbst die neun Edelsteine, das Wunder nämlich, dass am Hofe zu Dhârâ um selbige Zeit kein Dummkopf zu finden war, wohl aber 500 gelehrte Männer, welche der Reihe nach dem glückbegabten Bhodja ihre Huldigungen darbrachten.[1]) Da Kâlidâsa einmal doch gelebt haben soll, wollen wir den goldenen Mittelweg einschlagen, und ihn in die zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts nach Chr. mit Lassen[2]) versetzen, und wollen auch seine Blüthe mit demselben Gelehrten in die Regierung Sandragûpta's fallen lassen, der 195—230 nach Chr. regierte. A. Weber giebt dem Kâlidâsa zwei Jahrhunderte Zeit seine Dramen zu verfassen. „Kâlidâsa's Dramen," schreibt er,[3]) „mögen etwa in der Zeit verfasst seyn zwischen dem 2. bis 4. Jahrhundert unserer Zeitrechnung." An Zeitaltern, wie man sieht, in welchen Kâlidâsa seine Çakuntalâ gedichtet haben konnte, liess es die indo-germanische Forschung nicht fehlen. Glücklicherweise ist die Çakuntalâ für alle Zeiten gedichtet; wann und in welcher Zeit, kann ihr, uns und unserer Geschichte gleichgültig seyn. Nicht so gleichgültig die Geschichte der Çakuntalâ selbst, die das grosse Heldengedicht Mahâbhârata als Episode enthält, und die dem Kâlidâsa als Grundgewebe für sein Drama diente. Es kann zweifelhaft scheinen, welcher von den beiden Dichtungen die Palme gebührt, der epischen Episode oder dem Drama. Es dürfte sogar zweifelhaft scheinen, ob letzteres nicht hie und da minder dramatisch ist, als die Geschichte der Çakuntalâ in der Episode des Mahâbhârata. Bedeutsam, ernster, grossartiger und tiefer in der Anschauung scheint uns diese jedenfalls. Das mag daher rühren, weil es dem Kâlidâsa weniger um den brahmanischen Sinn der Legende zu thun war, als um den königlichen Helden und den Mährchenzauber seines Hofspiels. Von seinem und dem dramatischen Gesichtspunkte aus mit vollem Recht, wiewohl Bhavabhûti vielleicht beide Momente würde vereinigt haben und in seinem Uttara Râma auch vereinigt hat.

1) Lassen III, 2, 849. Vgl. Le Poète Kâlidâsa à la cour de Bhodja roi de Malva. Journ. As. IV. Série, p. 385 ff. — 2) II, 2, 1157 ff. — 3) Vorrede zur Uebers. von Mâlavikâ etc. S. XXXIV.

Wir folgen der Uebersetzung von Bernhard Hirzel, [1]) die uns in Betracht der metrischen, dem Original annähernd nachgebildeten Versstellen, welche als Einschlag gleichsam in das Grundgewebe des rhythmischen Prosa-Dialogs eingewebt sind, die wohllautendste schien, unbeschadet der kritischen Bedenken Rückert's gegen Hirzel's Uebertragung, [2]) und bei aller Würdigung von Georg Forsters schon erwähnter trefflicher und erster Verdeutschung aus der englischen Çakuntalâ des W. Jones. [3]) Für Sanskrit-Beflissene bleibt freilich die wortgetreue Uebersetzung von Otto Böhtlingk [4]) die werthvollste.

Das Drama — vom Vorspiel war gelegentlich schon die Rede — entfaltet sich vorab in Weise eines Zaubermärchenspiels, einer Zauberoper. König Duschmanta oder Dúshyanta, ein Nachkömmling von Puru (Porus), dem sechsten König aus der Mond-Dynastie, wie Râma der Sonnen-Dynastie angehört, erscheint in einem geweihten Waldbezirke, hoch zu Wagen mit dessen Lenker, Pfeil und Bogen in der Hand, im Verfolgen einer Hindin begriffen. Der König giebt eine malerische Beschreibung von dem Verhalten und Wesen der verfolgten Hindin. Der Wagenlenker, dem der König befiehlt, die Zügel schiessen zu lassen, schildert den gestreckten Lauf der Pferde. Der König wieder die phantasmagorische Vorüberflucht der Erscheinungen beim sausenden Dahinjagen. Der pittoreske Eingangston, der den reinen Naturmoment wiedergiebt, entspricht der völlig freien, von keinerlei voreingenommener Seelenstimmung behelligten Gemüthslage des Königs. Es ist die p a t h o s f r e i e Stimmung; die des frohen Jagens, der Jagd-Idylle. Eine solche, dem Natureindruck durchaus hingegebene, naturfrohe, n i c h t subjective, sondern nach Aussen gerichtete, ganz äusserliche Geistesdisposition bedarf denn auch eines ähnlichen, äusserlichen Incidenzfalles, um sich gleichsam auf sich selbst zu besinnen, um sich, wenn das Wort erlaubt ist, zu subjectiviren, pathosempfänglich zu werden, kurz den ersten Hauch von d r a m a t i s c h e r

1) Sakuntala oder der Erkennungsring. Zürich 1833. — 2) Jahrb. für wissensch. Kritik 1834 No. 101—104. — 3) Sakontala oder der entscheidende Ring u. s. w. Zweite v. J. G. Herder besorgte Ausgabe. 1803. — 4) Kâlidâsa's Ring-Çakuntala, herausg., übers. u. mit Bemerkungen versehen v. Dr. Otto Boehtlingk. Bonn 1842.

Trübung anzunehmen, wie etwa ein Glas reinen Wassers sich von einem Tropfen Rothwein färbt. Die Eingangsscene hat daher für eine naiv-idyllische, pathoslose, nichtdramatische zu gelten. Um dramatisch zu seyn, musste ihr eben eine innerlich, eine subjectiv erregte Gemüthsverfassung, musste ihr die Folie der Affect-Stimmung zu Grunde liegen. Solche wahrhaft dramatische Eröffnungs-Scenen fanden wir in allen bisher besprochenen indischen Dramen, auch in dem ältesten derselben, in der „Thonkutsche" von König Çudraka. Der erste Ton, den sein Held Chârudatta anschlägt, ist ein schwerer Seufzer. Man denke nur, auf welches tiefinnerliche Pathos Shakspeare vorweg seinen Romeo stimmt. Das voraussetzungsloseste seiner Dramen, König Lear z. B., der so recht mit dem Anfang anfängt, welchen Ton klingt er an? Den einer thörichten Reichestheilung aus thörichter, grillenhafter Vaterliebe; aberwitzig thöricht, weil er dadurch die Kindesliebe seiner Töchter auf die Probe stellen will. Freilich sehen wir bald unsern grossen indischen Idyllendramatiker auf die lichte Grundlage, in das helle, heitere, unbefangene Grundgewebe seines Könighelden die wundervollsten Liebesblumen wirken, und sehen sie daraus gar herrlich und brennendprächtig hervorblühen. Ob aber selbst dieses Zauberartige, wie von einer Blumenfee bewirkte Zumalerblühen und Sichentfalten zweier Herzen, wie zweier Zwillingsrosen, und trunkenselige Vermischen ihrer Düfte, ob diess vom Geiste des Drama's so durchhaucht wird, wie z. B., um von Romeo und Julia zu schweigen, bei Mâlatî und Mâdhava: das haben wir noch erst zu sehen und zu prüfen. Aus dem ländlichen, dem idyllischen Reigen ging uns das Drama hervor. Aus dem harmlosen, naturgemüthlichen, naiven Hirtentanze etwa? Nichts weniger. Bei den Griechen aus einem natursymbolischen Chortanze vielmehr, in welchem, verbildlicht durch Dionysos, des Naturgottes, Tod und Wiedererstehen, beide Pathosmomente bereits zur Wirkung kamen: das tragische und komische. In mythologischer Einkleidung also, eine pathosvolle Natur-Idylle. Aehnliches begegnete uns in dem indischen Ursprungsdrama, dem Vorbilde zum Hirtenspiel Gita-Govinda. Indessen haben wir alle Ursache, bei einem Dichter wie Kâlidâsa, bei einem Gedichte, wie Çatuntalâ, das Goethe, in dem angeführten Briefe an Chézy, ein „unergründliches Werk" nennt, in genauere Erwägung zu

nehmen: ob sich der Dichter zu einer solchen Anlage seines Stückes und Einführung seines Helden nicht gerade durch psychologische Gründe bestimmen liess: um nämlich die höchst eigenthümliche Peripetie, die er von Seiten des Königs aus einem vollständigen Vergessen seiner Beziehung zu Çakuntalâ entspringen lässt, einigermassen aus dem Seelencharakter seines Helden erklären zu können. Lasst uns denn schärfer zusehen, und von einem solchen Meister lernen, anstatt ihn belehren zu wollen.

Der erste Ruf hinter der Scene lässt sich schon vernehmen: „Weh, weh! O König, tödte nicht, tödte nicht die Hindin der Einsiedelei!“ Bald kommt auch der Rufende, ein Einsiedler, mit seinem Jünger auf die Scene gestürzt und fleht um Schonung für die Hindin:

Ihr hebt ja zum Schutze des Armen bloss,
Den Guten zu schädigen nicht, den Pfeil.
König (sich verneigend). Schon ist er hineingelegt.
Einsiedler. Das ziemt dir, der du stammst aus Puru's Geschlecht:
Dir werd' ein Sohn geschickt, der mächtig und gerecht!
König (verneigt sich).
Mit Freuden hör' ich des Brahmanen Wort. —

Das ist vortrefflich. Die Sohnesverheissung enthält das ganze Stück im Keim. Solche vorandeutende Fingerzeige sind ächt dramatisch, und hier an der Schwelle der Handlung ein Meisterzug. Der Einsiedler ladet den König ein, den Büssersitz des weisen Kanwa zu betreten, dem Çakuntalâ „wie vom Himmel her geschickt ward.“ Der Meister selbst sey auf einer Wallfahrt begriffen, um ein vom Schicksal verhängtes Unglück abzuwenden. Der König bleibt mit seinem Wagenlenker allein. Er macht ihn auf „die Andachtfülle“ aufmerksam, die sich in der reinen und die Seele „reinigenden Einsiedelei“ zeige. Das Motiv ist aus der Episode des Heldengedichtes entlehnt, das den König Duschmanta in den geweihten Waldbezirk einführt, nachdem er in einem andern Theile des Forstes die Jagdlust befriedigt, nicht Hindinen und Antilopen, sondern Löwen, Tiger und Elephanten pürschend. Die Abweichung des Drama's von den Motiven der Heldensage und ihre Umformung, dem dramatischen Zwecke gemäss, ist beachtenswerth und belehrend. „Der Andacht Fülle“ charakterisirt der König im Drama durch pittoreske Naturschilderung:

O sieh' doch
Der Bäume Wurzeln hier im heil'gen Teiche
Sich baden, den die Lüfte sanft nur kräuseln;
Verdunkelt ist der reine Glanz des Laubes
Vom Opferdampf, der dort empor sich wirbelt;
Und vorn am Garten sieh', wie auf dem Boden,
Wo rings zerstreuet heilige Kräuter liegen,
Die Hindinjungen, ohne Furcht zu kennen,
Gar langsam, langsam hin und her lustwandeln.

In der Episode der Mahâbhârata wird die Fülle der Andacht so geschildert:

„Wie nun der König dort eintrat
Vergass er Hunger, Durst sogleich; innige Freude fühlt er nur. —
Jenen Weisen zu seh'n wünschend, der Buss' ewige Anhäufung,
Schaut' er in jenem Andachtshain gleichsam Brahma's erhab'ne Welt . .
Ritsch-Hymnen hört der Hochherz'ge vortragen hier im Sylbenmaass
Von Weisen, welche wohlkundig dieser Veda . . .
Andere ihr Gelübd' übend in süss klingendem Sama-Lied . .
Alle, der frommsten Buss' lebend, verherrlichten den heil'gen Ort . . .
Tugend und Wahrheit hört dort man; heiliger Schrift Erklärung dort . . .
Hohe Pflichten erforscht dort man, was zum ewigen Heile führt . . .
Ueberall sah der Hochmächt'ge einen Brahmanen, treu der Pflicht,
In Gebet, Opfern vollkommen, frommer Busse das Leben weih'n.“ . .

Unzweifelhaft entspricht die Schilderung im Epos mehr „der Andacht Fülle,“ als im Drama, wo die Naturschilderung den geistigen Brahmanenton fast ganz übermalt. Wie uns scheint, mit richtiger Einsicht in die Verschiedenheit beider Dichtungsarten, besonders vom Standpunkte der indischen Poetik, wonach das Epos das feierlich heilige Nationalheldenlied, gedichtet und gesungen von frommen Busspriestern; das Drama, das eigentliche Kschatrija-Spiel repräsentirt, das daher auch einen weltlichen, leichten, fürstlich-heitern, erotisch-idyllischen Ton athmet. Darf doch die Hindin für ein liebliches Naturbild der Heldin des Drama's gelten; vielleicht die vom König verfolgte Antilope das Symbol des Hauptmotivs in unsrem Schauspiel bedeuten. Wie dem auch sey, so glauben wir doch: ein Dichter von specifisch dramatischer Anschauung und Conception, wie Bhavabhûti z. B. oder Shakspeare, Schiller, Calderon, hätte auch in diese Schilderung einige Töne aus der Episode gemischt und sie um einen Hauch tiefer,

pathetischer gefärbt; weniger idyllisch-descriptiv und innerlich stimmungsvoller.

Nun künden sich die Mädchenstimmen an, vorerst, wie üblich, hinter der Scene. Der König erblickt sie, wie sie aus Krügen Pflanzen begiessen. „O wie süss ist ihr Anblick!" ruft er, noch immer in unbefangener Laune:

> Wenn Einsiedlermädchen an Reizen so reich,
> Die bei Hofe so selten sich finden,
> So mögen die Blumen des Gartens mir gleich
> Vor den Blumen des Haines verschwinden.

Das klingt wie eine französische Chansonette oder Arie in einem Vaudeville. Çakuntalâ tritt auf, mit ihren beiden Freundinnen Blumen begiessend, Bäume besprengend, und lieblichere Worte mit ihren Gespielinnen wechselnd, als süss die Blumen athmen, die sie begiesst, und die Blüthen, die ihr die Bäume als Dankesspende zuwehen für den erfrischenden Labeguss. „Tief ist das Gefühl, das, diess ganze Stück hindurch, insonderheit in weiblichen Seelen sich gegen die blühende Schöpfung äussert, und Çakuntalâ ist gleichsam die Königin dieses Mitgefühles," sagt Herder in seinen Briefen [1]) über dieses Drama, die das Geist- und Seelenvollste enthalten, was über Çakuntalâ geschrieben worden: Goethe's Distichen, die sie ebenfalls zum Motto nehmen, zu einer feinsinnigen Kritik ausgesponnen. Der König von ihrem Anblick, wie sich von selbst versteht, ergriffen, wundert sich, dass Vater Kanwa sie ein Büsser-Kleid aus Walkala-Rinde tragen lasse, und verbirgt sich hinter ein Gebüsch. Man sollte glauben, der König müsste sie in diesem Kleide nur desto reizender finden. Duschmanta ist ein leichtblütiger, junger König eben; mehr leicht- als bussfertig. Diese courtisaneske Anlage sticht desto pikanter gegen seine spätere Reubusse ab. Duschmanta's Gemüthscharakter ist das Widerspiel zu Mâdhava's Wesen. Gleichwohl stürzt ihn die Katastrophe des „verhängnissvollen Ringes" in eine ähnliche Verzweiflungslage, über deren Aufrichtigkeit vielleicht denn auch böse Zweifel möchten schweben bleiben. Er be-

1) S. W. zur schönen Literatur und Kunst. IX. Thl. VI. Ueber ein morgenländisches Drama. Einige Briefe. S. 229–264.

sieht sich nun das holde Geschöpf auf das Kleid aus Walkala-Rinde, wie es, trotz der Unförmlichkeit, die jungfräulich-zarten Formen, den schwellenden Busen, nicht verdeckt. Und drückt das in zierlichen Verschen aus, unverwandten Blickes, lorgnirend möchte man meinen, „fast wie ein Franzos.“ Çakuntalâ ohne Arg, wie ein Bienchen, in Blüthen und Düften selig, erfreut sich des Amrabaumes, der ihr „gleichwie mit Fingern winket, und dessen Knospen in den Lüften spielen.“ König Duschmanta, immer trunkener, immer berauschter von dem, was das Walkalakleid vergebens verhüllt, stimmt wieder ein Couplet an:

In Knospenglanz der Mund erglühet;
Wie Zweige sind die Arme weich;
Die Glieder Jugend rings umziehet,
An Lieblichkeit der Blume gleich.

„Der Blume?“ Um so mehr hätten wir, an Hirzel's Stelle, „umblühet“ gereimt, statt „umziehet.“ Böhtlingk übersetzt:

Fürwahr ihr
Mund hat die Farbe eines jungen Sprosses, ihre Arme
Gleichen zarten Zweigen, reizende Jugend haftet wie
eine Blume an ihren Gliedern.

Çakuntalâ, die Blumenseele, schwärmt fort in ihrem Elemente, der indischen Flora. Was Wunder, ist sie nicht die Tochter einer Apsara, einer himmlischen Tanznymphe; mütterlicherseits also ein Schmetterling, ein schwebender Blumenvogel im Walkalakleide? Freundin Priamwada summt sich eins:

Wie die Haineslust
Den ähnlichen Gatten sich wählt,
Sehet auch meine Brust
Dem Passenden bald sich vermählt!

Çakuntalâ (lächelnd). Was für Possen dir in den Sinn kommen!
(begiesst mit dem Kruge.)

Ist das nicht reizend? Und muss man nicht hier schon in Goethe's Distichen einstimmen: „Willst du was reizt und entzückt“? u. s. w.

Çakuntalâ voller Freude ruft Wunder über Wunder beim Erblicken der Madhawi-Pflanze, die von der Wurzel an voller Blumen sitzt, obschon ihre Zeit vorüber:

Priamwada. Du, Liebe, daraus verkünde ich dir etwas Freundliches: Jetzt wirst du bald deine Hand einem Gatten reichen.
Çakuntalâ (unwillig). O was für Possen von dir! Von nun will ich kein Wort mehr von dir hören.

König Duschmanta ist auf dem Sprung, die Prophezeihung augenblicklich wahr zu machen. Aber als Brahmanentochter dürfte sie der Kschatria nicht heirathen. Ei doch, Brahmanentochter!

Gewiss, sie passt zur Kschatria-Braut;
Mein Herz ersehnt sie zu sehr . . .

Çakuntalâ in Angst über eine Biene, die sie für eine Blume ansieht und sie zu benaschen Miene macht.

König. O wie reizend ist sie!

Er sänge Goethe's Distichen, vor Entzücken, hätte er sie gekannt. So aber beneidet er blos die Biene, die im Sanskrit noch dazu männlichen Geschlechts ist:

O die du ja dennoch die Lippen ihr trinkest,
Das höchste Begehren!
Ach, immer im Suchen nach Wahrheit versunken,
Wo fänden wir Ruh?
Du aber, o Honigerzeugerin dorten,
Wie selig bist du!

Çakuntalâ ruft die beiden Freundinnen zu Hülfe gegen die böse Biene, die sich's nicht nehmen lässt, dass sie eine naturduftige, honigsüsse Mallika-Blume vor sich hat. Beide Freundinnen schäkerlich:

An Duschmanta halte dich; unter des Königs Schutze stehen die Büsserhaine.

Duschmanta schnell hervortretend, aber den König verläugnend, blos als „Fremdling" und Hülfe bietend:

König (näher zu Çakuntalâ hintretend.) Gesegnet sey deine Andacht! (Çakuntalâ steht da, die Augen scheu niederschlagend.)

Uns verfolgt Goethe's Distichon als Biene. Wir hören es immer summen: „Willt du die Blüthe des frühen" . . . „Willt du was reizt und entzückt" . . . „Willt du den Himmel, die Erde" u. s. w.

Die Mädchen, mit Ausnahme von Çakuntalâ natürlich, be-

grüssen den Gast. Früchte, Fusswasser soll Çakuntalâ holen. Herder nennt diese Scene „eine Scene der Gastfreundschaft, der bescheidensten Wohlanständigkeit, und einer paradiesischen Unschuld.“

Çakuntalâ (zu sich selbst). Beim Anblick dieses Jünglings regen sich Gefühle in mir, die diesem Hain der Busse widerstreben.

Die Mädchen, neugierig, stecken die Köpfe zusammen, und tuscheln: Wer der Fremde wohl seyn mag? Çakuntalâ, versteht sich, nicht dabei, sondern für sich: „O mein Herz, quäle dich nicht so . . . was dich bewegt, dafür wird Anusuja (die eine von den Freundinnen) Rath wissen.“ Der König giebt sich für einen Schriftkundigen aus, „in der Stadt des Puruischen Königs“. Die beiden Freundinnen necken heimlich Çakuntalâ. Sie wendet sich unwillig ab, mit indisch-süssem Schmollen. Während dessen lässt sich der König die Geschichte ihrer Abstammung von den Freundinnen erzählen. Çakuntalâ's Vater war der königliche Weise Kausîka; ihre Mutter die Nymphe Menaka, von den Göttern dem königlichen Bussheiligen in die Wildniss zugesandt, um ihn durch ihre Reize zu verführen.[1]) Das dachte sich unser König gleich, dass Çakuntalâ die Tochter einer himmlischen Nymphe seyn müsse:

Von Menschen könnte solch ein Liebreiz stammen?

Çakuntalâ steht da mit sittsam gesenkten Blicken. Als er gar hört, ihr Pflegevater Kanwa beabsichtige, sie einem schicklichen Gatten zu vermählen, ruft er freudig für sich: „Nun juble, o Herz, das Dunkel ist klar“ . . . Çakuntalâ, zürnend verschämt, will fort, und der Erzieherin der Mädchen, der ehrwürdigen Gautamî, klagen, „was für lose Worte diese Priamwada plaudert.“ Die Freundin hält sie zurück, bis sie ihre Schuld entrichtet, noch zwei Bäume nämlich begossen hat. Der König legt eine Bitte

1) Durch unausgesetzte Busse vermag, nach dem Glauben der Inder, ein Mensch zu einer überaus grossen Macht zu gelangen, der sogar die Devas (Götter) nicht widerstehen können. Sobald diese nun merken, dass ein Büsser ihnen gefährlich werden kann, senden sie eine Apsaras (himmlische Ballettänzerin) ab, die denselben durch ihre Reize zu verführen sucht. O. Böhtlingk, Ring-Çakuntalâ. S. 16. Anm. 19.

für Çakuntalâ ein, ihr die Anstrengung zu erlassen, und zahlt die Schuld mit seinem Ring. Die beiden Freundinnen lesen den eingestochenen Namen. Der König bedeutet sie, es sey ein Geschenk des Königs. Dann muss er, meinen die Beiden, den Ring behalten. Sein Wort löse die Schuld. Çakuntalâ schwört sich im Stillen zu, nimmermehr von diesem Jünglinge zu lassen. König Duschmanta fragt sich, ob sie seine Empfindungen wohl theilen mag? und wundert sich mit uns, dass „kein Wörtchen sie in seine Worte mischt." 600 Jahre nach Kâlidâsa, falls er wirklich im 2. Jahrh. n. Chr. lebte, fanden wir bei Bhavabhûti's Liebespaaren dieselbe Weise von Liebeserklärungen par procuration gegenseitiger Aparte's. Es ist nicht so leicht sagen, bei welcher Manier die Handlung mehr in's Gedränge kommt: ob bei einer gesprochenen Liebeserklärung, oder bei einer stillschweigenden, wo durch Nichtssagen „Alles gesagt ist." Wir müssen es, schon um Romeo und Julia's willen, mit der wirklichen Liebeserklärung halten. Eine Balcon-Scene dichten, scheint uns doch eine grössere Kunst, als eine solche zu verschweigen. Der indische Dichter hat gut, seine Verliebten, während ganzer Scenen, sich durch die Blume der Schamseligkeit verständigen zu lassen. Er hilft sich aus der schwebenden Klemme solcher Kunstpausen — wo nämlich die Kunst eine Pause macht — durch den stehenden Theater-Elephanten, der darauf abgerichtet ist, sich hinter der Scene zu rechter Zeit mausig zu machen, und mittelst eines kleinen Coulissen-Skandals der Handlung auf die Beine zu helfen. Der Elephant hinter den Coulissen schürzt mit dem Rüssel den Knoten, zerhaut ihn mit den Zähnen, und sorgt nebenbei für wirksame Abgangs-Scenen und Actschlüsse durch Trampeln und Stampfen mit seinen vier Säulenfüssen, wahren Theatersäulen. Wie die indischen Felsentempel, trägt und stützt der Elephant auch ihr Theater. So hier. Çakuntalâ müsste sich bis zum Actschluss ausschweigen, wenn der Coulissen-Elephant nicht unruhig würde, und nun auch das Geschäft unserer europäischen Parterre-Elephanten übernähme, und zu scharren und zu stampfen begänne: „Weh, weh!" rufen sämmtliche Einsiedler hinter der Scene, „befleisst euch, die Thiere im Büsserhaine zu retten."

König (zu sich selbst). „O weh, mich aufsuchend bringt mein Gefolge den heiligen Wald in Verwirrung!" (Hinter der

Scene.) „Weh, weh! ihr Einsiedler, mit Schrecken erfüllend Greise, Weiber, Kinder, nahet er dort.“ Er, nämlich der Coulissen-Elephant:

Dort der Elephant,
Scheu und unbekannt
Noch mit den Wagen, die er jetzt erblickt,
Weh, wie den heiligen Wald er zerknickt! —

Die Mädchen, wie die Tauben durcheinander flatternd — „durch das Herannahen dieses Elephanten äusserst in Schrecken gesetzt.“ Welche Bühnenwirkungen! So ein Theater-Elephant ist nicht mit Gold aufzuwiegen. Unsere Theater müssten sich schlechterdings einen anzuschaffen und abzurichten suchen. Er könnte ihnen die Birchpfeiffer ersparen. „Grossmächtiger,“ rufen die beiden Freundinnen — sie meinen den König, den sie nun erkannt — „mögest du uns die unvollkommene Ehrenbezeugung verzeihen.“

Çakuntalâ. Anusuja, ein spitzer Kusa-Halm hat mich am Fuss verwundet! — Und da hat sich mein Walkala-Gewand im Gesträuch dieser Kuruwaka verwickelt. — Wartet doch mein; ich kann ja hier nicht los werden. (Den König erblickend, entfernt sie sich mit ihren Freundinnen.)

Ein ungemein reizender Zug wieder, diese halbfreiwillige Verwikkelung im Gesträuch, um noch einmal nach dem König umzublicken.

Der König schliesst den Act mit seinem ersten Liebesseufzer:

Ach,
Geht vor der Leib, kehrt rückwärts
Das schwankende Herz mir geschwinde,
Gleich wie an der Stange das Fähnchen,
Entgegen getragen dem Winde.

Muss es nicht seltsam scheinen, dass in der Episode des Heldengedichtes die Liebeserklärung und Bewerbung von Mund zu Mund erfolgt? Dort findet zwischen König Duschmanta und Çakuntalâ eine förmliche Liebesscene statt, die das indische Theater so ängstlich umgeht. Der König fragt Çakuntalâ, nachdem sie Fusswasser und Früchte dargebracht:

„Wer bist du? wessen? diess möcht' ich hören, wie in den Wald du kommst?
Mit dem einzigen Liebreiz hier woher stammst denn, o Holde, du?
Dein Anblick hat ja, o Schöne, gleich mir jetzo das Herz geraubt,
Dich zu kennen verlangt mich sehr; darum so künd' es, Holde, mir."
Nachdem der König zur Maid so gesprochen an dem heiligen Ort,
Erwiderte sie mit Lächeln folgende Worte süssen Lauts

und erzählt nun ihre Abstammung; erzählt wie ihre Mutter Menaka zu dem hochweisen Büsser, der hier Wiswamitra heisst, von Sakra (Indra) entsandt ward. Die Erzählung ist aber so gehalten, als käme sie aus dem Munde ihres Pflegevaters Kanwa, der sie einem Brahmanen mittheilt:

Drauf sah die Schlanke (Menaka) mit Beben Wiswamitra, den Büsser, dort,
Wie durch die Flamme der Andacht er sich läutert von jeder Schuld.
Freundlich verneigte sie jetzt sich, tanzt' und spielt' um den Weisen her,
Und es wehete das mondlicht-reine Gewand ihr Waju [1]) ab.
Eilig bückte sie sich nieder, schnell zu ergreifen ihr Gewand,
Und lächelte hin auf Waju, strahlend in höchster Schöne Schmuck.
Der heilige Wiswamitra sah, wie Menaka vor ihm stand
Auf erhöheter Stell', fehllos, verwickelt in ihr Kleid, verwirrt,
Vor dem Winde nun enthüllend unbeschreiblichen Jugendreiz;
Und wie diese Anmuthsfülle der hochheilige Mann erblickt,
Wogte das Herz ihm vor Sehnsucht, unterliegend der Liebe Macht . . .
Auf des Himawan Berggegend, wo die Malini reizend strömt,
Brachte Menaka ihr Kind zur Welt am Ufer der Malini.
Als Sakra's Auftrag vollzogen, kehrte sie schnell zu ihm zurück,
Und liess ihr Kind im Bergwald dort, der von Löwen und Tigern voll.
Çakunta's [2]) sah'n es hier schlummern, und umgaben es rund umher.
Dass diese Kleine im Wald nicht fleischgier'gem Wild zur Beute werd',
Beschützten dort die Çakunta's Menaka's Tochter rings herum . . .

Dort fand sie Kanwa liegen:

Hob' sie dann auf, und seit damals nahm ich an Tochter Statt sie an . .
Weil in waldiger Einöde sie von „Çakunta's" einst beschützt,
Desswegen gab ich ihr hierauf diesen Namen „Çakuntalâ." . . .

Duschmanta.

Nach deiner Red' erscheinst klar als Königstochter, o Holde, du.
Sey meine Gattin — o hört' ich's! Sprich doch, was kann ich jetzt dir thun?

1) Der Gott des Windes, den ihr Indra als Begleiter mitgegeben. — 2) Çakunta bedeutet „Vogel."

Einen buntfarb'gen Kranz, Kleider, leuchtend goldnes Ohrgehäng,
Weitherkommendes, glanzvolles Edelgestein, o Holde du,
Geb' ich dir gleich — — —
Mein ganzes Königreich, dein sey's, Holde, werde mir Gattin nur!
Schüchterne, durch der Gandharwa's [1]) Treubund, komm, Holde, her zu mir,
O reizende, das Gandharwa gilt ja als schönstes Herzensband.

Çakuntalâ.

Früchte zu holen, o König, ging mein Vater so eben aus;
Möchtest du doch ein klein wenig warten; gewiss, er giebt mich dir.

Duschmanta.

Ich wünsche dich nur, o Holde, zu verehren, du reine Maid!
Dein eigen bin ich, o hör' es! denn in dich ging das Herz mir hin!
Seele der Seele nur Freud ist; Zuflucht Seele der Seele nur —
Heiligen Rechtes darfst so du Seele durch Seele schenken mir . . .
Da nun du, wie ich dich liebe, auch mich liebst, o du Reizende,
Mögest im Bund der Gandharwa's drum du jetzo mir Gattin seyn!

Çakuntalâ.

Ist also dieser Pfad wahrhaft, hab' ich selber das Recht zur Wahl,
O du Puruer Zier, hör' denn meine Bedingung, hoher Fürst:
Versprich heilig mir, was jetzo im Stillen ich sagen will:
Wird mir ein Sohn geschenkt, dieser werde Thronfolger gleich nach dir!
Erhab'ner Fürst, auch ich künde jetzt ein heilig Versprechen dir:
Wenn du zusagst, o Duschmanta, findet unsre Vermählung statt.

„So sey's" erwidert der Fürst nun, ohne dass lang' er sich bedacht;
„Zudem führ' ich dich zur Hauptstadt, Lieblichlächelnde, hin zu mir.
Ich versprech' es, du bist's würdig; heil'ge Wahrheit künd' ich dir!" . .

Gewiss hat Kâlidâsa mit seinem Verständniss des Dramatischen das Liebesgespräch in der Episode, den Erfordernissen der Bühne gemäss, benutzt, verändert, umgebildet; ein reicher schattirtes Bühnenbild, wechselnde Situationstableaux, scenischen Reiz, dem Motive abgewonnen, durch Einflechtung der beiden Freundinnen, denen er das Erzählende, das Geschichtchen von Çakuntalâ's Herkunft, zuwies. Dadurch erscheint Çakuntalâ, das liebliche, stille Licht im Gemälde, wie von einem zarten Halbdunkel

1) Genien der Musik in Indra's Himmel, zu deren Vermählung unter einander nichts Anderes nöthig ist, als die gegenseitige Liebe. Diese Art von Heirath, die eben so heilig bindet, als die allerförmlichste, ist den Indern nebst sieben andern, die weiter unten aufgezählt werden, im Gesetze des Manu freigestellt. Auch im Drama verbindet sich Duschmanta mit Çakuntalâ durch die Gandharwa-Ehe.

umwoben, wie von neckisch holden Reflexen und Halbtönen umspielt. Die zwei Liebesstrahlen, die im Epos zu einem Seelenkuss sich mischen, erscheinen in Kâlidâsa's dramatischem Prisma gebrochen zu einem reizenden Farbenspiel. Vielleicht aber nicht ohne Einbusse an Wärme, Innigkeit, Naturreinheit und dem höchsten poetischen Reiz wahlverwandter Seelenverschmelzung. In der natürlichen, naiven Sympathie zweier Herzen wirkt eine Augenblicklichkeit des Einverständnisses, ein unwiderstehliches Gefühl von Schicksalsgemeinsamkeit, womit verglichen das Hinzögernde, Vorbehaltliche, Scheugeschämige, Bedenksame der Neigungen, eine Leidenschaft mit Hindernissen voll zarter Umwindungen und Verhohlenheiten, doch nur als eine künstliche, conventionelle Befangenheit der Herzen erscheint. Es möchte, bei aller Bewunderung vor der Kunst und dem poetischen Zartsinn des Dichters zu erwägen erlaubt seyn, ob nicht das Verhalten Çakuntalâ's von einem Hauche höfischer Zier und Etiquetten-Zärte getrübt sey, die schon in ein leises Raffinement von Koketterie hinüberspielt. „Lesen Sie, — schreibt Herder an den Briefempfänger [1]) — lesen Sie, und Sie werden in diesen ersten Scenen alle Symptome der Liebe von der leisesten Sehnsucht an, durch alle schüchterne Zweifel und Hoffnungen, bis zum Zutrauen, bis zur Gewissheit; ja was die Liebe Zartes, selbst Buhlendes und Tändelndes hat, werden Sie in jedem Grade des Lichtes und Schattens, jungfräulich und königlich, bald ausgedrückt, bald nur mit einem Hauche berührt finden." Zartsinnig, seelenhaftfein anempfunden und ausgedrückt — ausgehaucht, möchte man sagen, ausgehaucht von dieser Lotosblume der deutschen Kritik. — Aber die Liebe, die poetische Liebe, die Poesie als Liebe, jene schicksalvolle, naturgeistige Liebe, jene Weltflamme im Menschenherzen, deren erstes Symptom die Läuterung, das Reinglühen des Herzens ist von allen Bedenksamkeiten, allen Zagnissen, allen noch so lieblichen Scheuseligkeiten und Verschämnissen, diese Liebe, die eben nichts „Buhlendes und Tändelndes" hat, diese, mit Psyche's lauschig argwöhnischem, von allerlei „schüchternem Zweifel und Hoffnungen" schwankendem Lampenflämmchen beschlichen und beleuchtet — flieht unwiederbringlich. Und nur

1) a. a. O. S. 240.

diese Liebe scheint uns, wo nicht die einzig poetische, so doch die einzig dramatisch-poetische Liebe; die Liebe, in ihrer poetisch mächtigsten Erscheinung als schicksalvolle Leidenschaft.

Fanden wir Bhavabhûti's Mâlatî in einer ähnlichen, dem indischen Mädchen anerzogenen und eigenthümlichen, mimosenzarten Herzensscheu und Einschmiegung in sich selbst befangen: so wirkt doch bei ihr eine gesättigtere Färbung des Liebeaffectes und ein von Anfang herein verhängnissvolleres Geschick solchem überzarten Zimperwesen entgegen. In der Poesie, in der dramatischen zumal, wird aber, so scheint es uns, die Grösse und das Genie des Dichters mehr an der Fülle und Stärke der Naturgewalt erkannt, womit er die Leidenschaften entwickelt und zur Wirkung bringt, als an der Kunst, womit er sie zart und fein abdämpft und schattirt, verhüllt und umschleiert. Eine Liebe, wie die der Vasantasênâ in König Çudraka's „Thonkutsche"; wie die in Mâlatî und Mâdhava, und Uttara Râma Cheritra von Bhavabhûti; eine Liebe wie die in Romeo und Julia, wie Gretchens, wie die in Hermann und Dorothea, wird uns immerdar poetischer und auch kunstherrlicher dünken, als das zierholde, schamduftigblumensüsse Gandharwa-Liebeswesen der Çakuntalâ, oder gar die metaphysisch-sieche, historische Liebeshof-Platonik und schöngeistige Etiquetten-Liebesmystik einer Leonore von Este.

Den zweiten Act leitet der Vidûshaka, Madhawja, ein, der lustige Rath und Vertraute, oder wie Hirzel ihn nennt, „der drollige Freund" des Königs Duschmanta. Den ältesten Vidûshaka des bekannten indischen Theaters stellte uns König Çudraka's Thonkutsche (Mrichchakati) in dem Maitrêya vor, einem ehrenwerthen satyrisch-humoristischen Brahmanen. Kâlidâsa's Vidûshaka ist schon mehr Hofnarr; die Knospe der Hofräthe in Tieck's Lustspielen. Seinen Eingangsmonolog könnte der Begleiter von Prinz Tamino, der Vogelfänger Papageno, halten, mit dem er die Einfältigkeit, Furchtsamkeit, treue Anhänglichkeit an seinen Herrn und die Gefrässigkeit, oder, um einen hoffähigern Ausdruck zu gebrauchen, die Genäschigkeit gemein hat. In Goethe's Distichen hält er es ausschliesslich mit dem „Willt du was sättigt und nährt?" Alle übrigen: „Willt du" schenkt er dem Könige. Er ächzt über die Strapazen der Jagd und über das laulich-bittere Bergstromwasser, das er trinken muss. Noch mehr

über ein „gewisses Büssermädchen mit Namen Çakuntalâ," die den König, seitdem er sie erblickt, gar nicht mehr an die Rückkehr in die Stadt denken lasse, zu den Fleischtöpfen am Hofe von Ayodhja. Der hinzutretende König verwandelt den Monolog in einen Dialog, der aber nur den ersten Act und dessen Situationen recapitulirt. Des Vidûshaka stillverschämter Appetit und heimliche Sehnsucht nach den Fleischtöpfen führt dem König die Reichsangelegenheiten zu Gemüthe, die er über seine Jagdlust und Waldliebhaberei hintansetze. Dem König, dem eine ganz andere Hindin am Herzen liegt, gelüstet nach der Jagd eben so wenig als dem Vidûshaka, und nicht mehr, als seinem Feldherrn Bhadrasena, den er, wegen Einstellung des Jagens, herbeirufen lässt. Der Feldherr, der in Beziehung auf Jagdvergnügen mit dem Vidûshaka vollkommen einverstanden ist, kehrt aber, dem Könige gegenüber, den Hofmann hervor, und kündigt ihm Spuren von Wild an, die sich im Walde gezeigt. Der König versichert ihn seiner entschiedenen Unlust zur Jagd. Feldherr Bhadrasena aber, der genau weiss, wie bei Hof der Haase läuft, und des Königs Passion für's Jagen kennt, versichert den König seinerseits, während er Madhawja heimlich im Widerspruch bestärkt: „O, Herrscher, es plappert der Thor. Wahrhaftig, es ist etwas Herrliches um sie!" Um die Jagd nämlich, und singt zur Bekräftigung dessen ein enthusiastisches Jagdcouplet mit Motiven zum Jägerchor im Freischütz: „Es giebt keine Lust, die nur im Entferntesten sich mit der des Waidmanns vergleichen lasse." Nun erklärt ihm der König kategorisch, in einem Gegencouplet: „Die Hindinnen sollen im Schatten ungestört wiederkäuen, und der Eber im Sumpf unbelästigt bleiben." Nächst dem Vidûshaka und dem Eber ist niemand über den Auftrag froher als der Feldherr, der sich nun auch, um ihm Folge zu geben, entfernt. Eine artige Scene, gewürzt mit ironischem Hofsalz. Die drei täuschen einander aus verschiedenen Motiven und im Hauptpunkt einverstanden. Alles zierlich, unschuldig, harmlos, gemüthlich. Jetzt kann Madhawja neben dem König seine „Süssigkeiten verschlingen," und zwischendurch dem Gebieter Süssigkeiten sagen. So z. B. auf die Bemerkung des Königs: Madhawja habe das Höchste des Sehenswerthen noch nicht gesehen. „Ei," meint Jener, „seh' ich denn nicht meinen Fürsten vor mir?" Und knackt

Zuckermandeln dabei wie ein Papagey. So sitzen sie beisammen: der König in süssen Reminiscenzen aus dem ersten Acte schwelgend; der Hofnarr in eingemachten Früchten aus der Hofküche. Der König fliesst über von wunderzierlichen und wundersüssen Couplets auf Çakuntalâ:

Denn wahrlich, als er (Brahmâ) tief im Geiste sich versenkend
Sich jegliche Gestalt in Bildnerkraft bedacht,
Vereinigt er sofort der Schönheit reichste Fülle:
Und so erschuf nun sie des Gottes höchster Wille!

Madhawja giebt ihm unbedingt Recht und schluckt weiter.

König. Die Blume, deren Düfte
Noch nicht zerstreut;
Das Blatt, von keinem Finger
Bis jetzt entweiht;
Die Perle, deren Schale
Noch nicht erschlossen;
Und frischer Honig, welcher
Noch nie genossen;
Die Frucht von jeder Tugend,
So voll, so rein:
Ach wer soll ihr Besitzer
Auf Erden seyn?! —

„Alles recht schön,“ meint Madhawja, „aber wie steht es um ihre Liebe zu dir?“

König. Freund, Einsiedlermädchen sind schüchtern von Natur, doch —

Von Scheu nur ihr Inn'res gehemmt ich sehe;
Nicht birgt sie die Lieb, nicht gibt sie sie kund.

Das wissen wir alles bereits. Auch die Reminiscenz aus dem Schluss des ersten Actes ist uns nicht mehr neu; die Verwickelung nämlich von Çakuntalâ's Walkalakleid im Dornstrauch, und wünschten sehnlichst, statt dessen, eine neue Verwickelung des zweiten Actes im Dorngebüsch der dramatischen Handlung. Wir sind erhört: „O, wir sind am Ziele unseres Verlangens,“ ruft es. Hinter der Bühne natürlich; und rufen Einsiedler, wie sich von selbst versteht. „Zwei junge Weise,“ die bald vor König Duschmanta stehen, nachdem sie seinen Ruhm in Versstrophen gefeiert. Was die „weisen Jünglinge“ wünschen? — Schutz von seiner Hoheit. — Gegen wen? — Gegen wen anders, als gegen

das zweite Triebrad im Mechanismus des indischen Drama's, nächst dem Elephanten; die zweite Rollwalze behufs Fortschiebung der Acte: als gegen die Dämonen, die während Kanwa's Abwesenheit die Bussübungen der Einsiedler stören. „Mit Freuden nehm' ich es an," ruft König Duschmanta, und dankt im Stillen den Dämonen, die seinen Aufenthalt in der Einsiedelei unter einem schicklichen Vorwande verlängern. Sie verdienten, um diesen feinangebrachten Liebesdienst, eine Anstellung als Hof-Dämonen. Der König verabschiedet die jungen Weisen, und stellt seinem Freunde Madhawja die Lust in Aussicht, Çakuntalâ mit eigenen Augen zu schauen. Madhawja ist hochentzückt, bis auf das Haar, das er in den Dämonen findet. Sein Hochentzücken steigert sich zum stillen Entzücken beim Anblick eines Boten aus der Stadt von der erlauchten Fürstin-Mutter an den königlichen Sohn, mit der Aufforderung, in den Palast zurückzukehren, um mit ihr zusammen das bevorstehende Fastenopfer zu feiern, „Sohnsopfer" genannt, weil es von Mutter und Sohn gemeinschaftlich, nach altem Brauch, verrichtet wird. Der König, in grosser Verlegenheit: „Dort der Auftrag der Einsiedler, hier der Befehl der ehrwürdigen Mutter; beides unumgänglich" — weiss nicht, wohin er sich wenden soll. Nach einigem Besinnen wendet er sich an seinen Freund Madhawja. — „Du magst indessen meine Sohnespflichten vertreten." Madhawja übernimmt die Vertretung mit stiller Wonne; verwahrt sich aber gegen die Vermuthung, als thät er's wegen des Haars, das er in den Dämonen gefunden. Der König erwidert die Verwahrung mit einer gegenseitigen, nach einem Aparte: der Schwätzer könnte des Königs Liebe den Frauen im Palaste verrathen. Die Verwahrung des Königs lautet: Er gehe blos wegen der Dämonen in die Einsiedelei; bei Leibe nicht, weil er etwa in das Einsiedlermädchen verliebt wäre. Zum Beweis singt er die Verwahrung auch als Couplet. Madhawja weiss zu gut, wo bei Hof der Hase im Pfeffer liegt, um nicht, auf den Schlussvers von des Königs Couplet:

> Denk ja nicht an Ernstes; ich sprach es im Scherz —

zu antworten: „O ganz gewiss!"

Die Spitze dieser liebenswürdigen, sanften, gegenseitigen Parodie am Schlusse des zweiten Actes würde Çakuntalâ nicht so

schwer am Fusse geritzt haben, wie die Spitze des Kusa-Halms sie am Schlusse des ersten verwundet hat.

Solche Halme liest ein Opferknabe zum Eingang des dritten Actes auf, und drückt seine Freude darüber aus, dass die Andachtsübungen in der Einsiedelei wieder sicher geworden, seitdem König Duschmanta sich gezeigt. Mit Betrübniss vernimmt er von der unsichtbaren und unhörbaren Priamwada, die er Usira-Salbe und saftige Lotosblätter daher tragen sieht, dass beides der Çakuntulâ gelte, die sich von der übermässigen Hitze unwohl fühle.

Der König tritt nachsinnend und seufzend auf, als fertiger Liebes-Schäfer in einem Hirtenspiel. Er klagt über die Gluth, die Kama, der Liebesgott, in seinem Herzen entzündet:

Wohl hast du nur Blumengeschosse,
Und kühl ist des Mondes Licht;
Doch ach, wie täuschet ihr beide
Uns arme Liebende nicht!
Der Mond mit wint'rigem Strahle
Er schleudert ja Flammen uns zu.
Aus deinen blumigen Pfeilen
Schaffst gleich diamantene du.

Dann besingt er die köstliche Luft in dieser Gegend:

O wie doch die Lüfte
Von Lotos sich raubend
Die süssesten Düfte,
Mir wehen entgegen
Aus Malini-Wellen
Den zartesten Regen;
Und wie sie die Wangen,
Die liebedurchglühten,
So wonnig umfangen!

Er sieht die Geliebte mit ihren Freundinnen auf einer mit Blumen bestreuten Bank sitzen. Seine Augen vergehen vor Entzücken. Er muss ihr trauliches Kosen belauschen. Ob die Theuere krank von der Sonnengluth, oder, wie er, von Kama's Herzensgluth? Die Freundinnen dringen in die Verschmachtende, ihr Herz zu erschliessen. Der König stimmt ihnen, hinter'm Busch, mit heimlichen Liebesliedchen bei. Inzwischen hat Ça-

kuntalâ sich auch eines ausgedacht und sagt es den Gespielinnen her:

Es brennt das Herz
Der Liebe Macht
Mir Tag und Nacht
In Sehnsuchtsschmerz!
Ja, Leib und Seele
Auch unbekannt
In deine Hand
Ich nun befehle!

König. Das ist eine Gelegenheit mich zu zeigen.
(tritt schnell hervor.)

Es brennet dich
Die Liebe blos,
Doch schonungslos
Verzehrt sie mich:

Die Sonn' entziehet
Dem Monde die Pracht;
Die Blume der Nacht
Am Tag noch blühet!

D. b. Fr. (hinschauend und freudig aufstehend). Willkommen! o wie doch das Ziel unseres Wunsches erreicht ist.
(Çakuntalâ will aufstehen.)

Kön. Nicht, nicht doch bemühe dich, du Liebliche!

Die Glieder hier auf diesem Blumensitze,
Die von des Fiebers Gluth so heftig leiden,
Dass selbst das Lotos-Armband welkt vor Hitze,
Sie mögen doch den Zwang der Sitte meiden!

Çakunt. (furchtsam zu sich selbst). O Herz, jetzt magst du schlagen! Wohin kommt es noch mit dir?

Anus. Hier auf diesem Felsensitze möge der erhabene Geliebte unserer Freundin Platz nehmen. (Çakuntalâ macht ein wenig Platz.)

Kön. (setzt sich). Priamwada, hat das Fieber euerer Freundin etwas nachgelassen?

Priamw. (lächelnd). So eben hat sie die Arznei genommen, und wird nun ruhig werden. — Aber, o grosser König, da einmal die gegenseitige Zuneigung des Jünglings kund der Jungfrau vor Augen liegt, so lässt mich die Liebe zur Freundin Fragen auf Fragen thun.

Kön. O Liebliche, nichts darf zurückgehalten werden; denn ein ungesagtes zu sagendes Wort schafft Kummer

. .

Çakunt. (durch Liebe und Unwillen verwirrt). O Freundin, haltet doch ihr beide den königlichen Weisen nicht länger auf, der gewiss innig sich sehnt, nach seinem Frauenpalaste zurück zu kehren.

Kön. Die du mir Alles in Allem ja bleibest stets
O du Geliebte, die tief mir im Herzen wohnt,
So du das wünschtest, o Reizende, stürb' ich gleich,
Der ich bereits von dem Blumengeschosse wund!

Anus. Man sagt ja, dass die Könige viele Frauen haben; drum wird wohl deine Hoheit dafür sorgen, dass diese unsere liebe Freundin von den übrigen Gemahlinnen nicht gekränkt werde? .

Priamw. (bei Seite). Anusuja, sieh, sieh, wie die geliebte Freundin wieder auflebt, wie die Pfauhenne, die von der Mittagshitze gedrückt war, nach einem Regenschauer.

Çakunt. Bittet doch den Weltbeschützer um Verzeihung, dass wir so über das Maass und den Anstand hinaus plaudern.

Die b. Fr. (lächelnd). Für wen dieses gesprochen wurde, der soll doch um Verzeihung bitten. Was für Schuld hat denn ein Anderer?

Die Gespielinnen entschlüpfen unter dem Vorwande, die junge Gazelle einzufangen.

Çakunt. Freundinnen, nein, ihr denket doch nicht mich beide zu verlassen, dass ich so allein bliebe!

Die b. Fr. (lächelnd). Du jetzt allein? in deren Nähe der Beschützer der Erde? (entfernen sich.)

Çakunt. steht auf, noch schwankend. Der König zieht sich zurück. Mit zärtlichem Widerstreben entfernt sie sich. Er folgt ihr und ergreift den Saum ihres Kleides.

Çakunt. Puru's Sohn, bewahre die Scheu! Hier und dort sind Einsiedler auf dem Wege!

Der König fleht, nach dem Bunde der Gandharwa's sich ihm zu vermählen.

Çakunt. (halb gewendet). Puru's Sohn, ob ich gleich deinen Wunsch vorhin nicht erfüllte — dennoch mögest du dieses Mädchen nicht vergessen.

Sie verbirgt sich hinter ein Kuruwaka-Gebüsch, um zu sehen, wie seine Liebe sich äussern werde. Sie äussert sich so, dass sie nicht im Stande ist fortzugehen. Ein Lotos-Armband war ihr entfallen:

König. Da liegt es vor mir, dieses Lotos-Band,
Von der Usira Wohlgeruch durchdrungen,
Und hält, entfallen der Geliebten Hand,
Gleich einer Fessel nun mein Herz bezwungen!

Er hebt es mit tiefer Ehrfurcht auf. Sie vermisst das Band. Er drückt es brünstig an's Herz.

Çakunt. Hier mag ich durchaus nicht mehr bleiben. Gut, unter diesem Vorwand kann ich mich wieder zeigen. (tritt hervor.)

Sie nähert sich dem Freudetrunkenen, erbittet sich das Armband, wenn er es gefunden, zurück. — Sie soll es wieder haben, unter der Bedingung: dass er es an seinem Ort befestige. Sie gewährt es.

König (nimmt Çakuntalâ's Hand).
Ach, welch Gefühl!

Çakunt. (drückt ihm leise die Hand). Es eile, es eile, der Sohn meines Herrn!

König (freudig zu sich selbst). Jetzt bin ich voller Hoffnung; diesen Namen giebt man nur einem Gemahl! . . .

Zögerndes Knüpfen des Bandes; Abhauchen eines Blumenstäubchens von ihrem Auge; sie, Antlitz senkend; er, das Gesichtchen wieder emporrichtend:

Ach wie ich dürste! Die liebe Lippe,
So zart und rein,
Ist's nicht als ob sie mit holdem Zittern
Mir willigt ein?

Çakunt. Der Sohn meines Herrn scheint sein Versprechen zu vergessen . . .

König. Wenn deiner Lippen süssen Duft ich trinke,
Was fehlt mir dann?
Es genügt der Biene, wenn des Lotus Düfte
Sie kosten kann . . .

Hier weichen die drei Uebersetzungen nicht unerheblich von einander ab. Bei Hirzel heisst es:

Çakunt. Sollte das ihr (der Biene) nicht genügen, was könnte sie sonst machen?

König. Das! (giebt sich alle Mühe sie zu küssen.)

Böhtlingk klammert ein: (Er ist im Begriff ihr Gesicht aufzurichten, Çakuntalâ weicht diesem aus.)

Ganz anders klingt es bei Sir W. Jones und seinem Uebersetzer G. Forster:

Çakunt. Sonst wüsst' ich auch keinen Rath.
Duschman. Nicht? — Doch diess — und diess — und diess — (küsst sie feurig.)

Unstreitig die sinngetreueste Uebersetzung unter den dreien. Das vierte „und diess" wird vom Maschinenrad „hinter der Scene" gefasst. Diesmal ist es die ehrwürdige Gautami. Çakuntalâ heisst den König sich hinter das Gesträuch verbergen. Die Ehrwürdige tritt ein, erkundigt sich nach dem Befinden ihres geliebten Zöglings, besprengt sie mit heiligem Wasser. Çakuntalâ nimmt betrübten Abschied von der „schmerzentilgenden Laube," und entfernt sich mit der Ehrwürdigen. Der König kommt zum Vorschein und singt:

Käme mir die Holde wieder
An den trauten Ort zurück,
Würd' ich nicht die Zeit verlieren:
Denn nur selten kehrt das Glück! . . .

Ein feiner Zeisig, unser König Duschmanta! Bei dem poetischen Zauber dieser Scene, der schönsten in der Çakuntalâ, hat sich König Duschmanta nur mit einem geringen Beitrage betheiligt. Seine Zärtlichkeit bringt es nicht über das Begehrliche, Lüsterne hinaus. Er legt erfreuliche Proben ab von einem hübschen lyrischen Talent, scheint indessen doch mehr zum Librettodichter eines Singspiels angethan, als zu einem dramatischen Liebeshelden und König aus dem Purugeschlecht der Mond-Dynastie. Mit jedem Acte leuchtet uns immer mehr ein, dass Goethe's Distichen von 1792 nicht dem Schauspiel Çakuntalâ, sondern einzig nur dem reizenden Wesen galten, dessen Namen es trägt. Uebrigens würde König Duschmanta, in der Verlegenheit, wie er den dritten Act schicklich schliessen solle, wer weiss wie lange noch fortgesungen haben, ohne die Dämonen, die sich wieder hinter der Bühne einfinden, um ihn von den Einsiedlern herausrufen zu lassen bei offener Scene. „Oh, oh, ihr Einsiedler," ruft er zurück, „fürchtet euch nicht; ich komme hier," und geht mit dem dritten Act zusammen ab.

Aus dem vierten erfahren wir die nach dem Gandharwa-

Ritus, dem ältesten der Schöpfungsgeschichte, vollzogene Ehe unseres Liebespaars, mit des Königs „Ring am Finger." Erfahren in Folge dessen auch vom zweiten Liebespfande unter Çakuntalâ's Herzen. Hören ferner, dass König Duschmanta, vor längerer Zeit bereits, die Einsiedelei verlassen habe und in seine Residenz zurückgekehrt sey. Hören den heiligen Büsser Durwasa, hinter der Scene, der bekannten Werkstatt von allem Verhängnissvollen, allen Schicksalswendungen und Katastrophen, die Peripetie in einem furchtbaren Fluche zum Schicksalsknoten über dem Haupte Çakuntalâ's flechten, weil die Aermste in ihren Gedanken an Gemahl und Liebespfänder ganz versunken, dem heiligen Büsser den Ehrengruss zu bieten vergessen. Der Fluch des Büssers lautet:

„Ah! wie? du verachtest mich, den Gast?
An den du denkst, einzig den Sinn auf ihn gelenkt,
Nicht achtend mein, der ich der Busse Fülle bin:
Der soll sich dein nimmer erinnern, wie er wacht,
Nie seines Worts, wer es im Rausche früher sprach!"

Von der Gespielin fussfällig um Widerruf angefleht — das hören wir die Gespielin der zweiten erzählen — lässt der Büsser sich in so weit besänftigen, dass er der Freundin die tröstliche Versicherung giebt: Fluch bleibt Fluch, mein Wort kann sich nicht ändern; wohl aber wird der Fluch sich von ihr wenden beim Anblick eines Erkennungsschmuckes. Die beiden Gespielinnen denken an Duschmanta's Ring, und trösten sich damit, dass mit dem Erkennungsschmuck dieser Ring gemeint sey. Nun erfahren wir von Freundin Priamwada, dass Alles zu Çakuntalâ's schleuniger Abreise nach der Residenz bereit sey. Vater Kanwa, der inzwischen wieder heimgekehrt, und durch die melodischen Worte einer Himmelsstimme von der Gandharwa-Ehe sammt allem Uebrigen unterrichtet ist, wird sie unverzüglich, im Geleite von weisen Männern, in die Nähe des Gemahls entlassen. Nachdem wir das Alles gehört, sehen wir jetzt auch Çakuntalâ, die eben gebadet, mit Gautami vortreten. Sie befestigen das Amulet, das Çakuntalâ in der Hand trägt, um ihren Arm, Thränen vergiessend, während sie Çakuntalâ bitten, nicht zu weinen. Da erscheint ein junger Weiser mit einem Wunderschmuck, „glänzend wie der Mond": Hochzeitsgeschenke der Waldnymphen für

Çakuntalâ. Die Freundinnen schmücken damit die Holdverschämte. Kanwa tritt hinzu. Çakuntalâ, in den „wundervollen Doppelschleier" verhüllt, begrüsst verschämt den väterlichen „Lehrer." Er lässt die heilige Flamme auf dem Altar umwandeln: „Dir mag jetzt dies heilige Feuer Segen bringen!" — „Jetzt, Kind, zieh hin. Die beiden Begleiter sind zur Stelle. Kanwa fleht Segen von den Gottheiten herab. Die Flehbitte findet augenblickliche Erhörung. Gesang der Waldnymphen hinter der Scene giebt ihr den Geleitsegen. Çakuntalâ nimmt Abschied von dem Hain, von ihren Lieblingspflanzen und Blumen, ihrer Gazelle. Auch über diese Scene haben die Nymphen ihren Segen gesprochen; sie ist so rührend schön, wie Çakuntalâ in ihrem Götterschmuck und in dem wundervollen Schleier:

Priamwada. Nicht du allein fühlst Schmerz bei der Trennung vom Andachtshaine; schau doch die Stimmung dieses Andachtshaines selbst, da jetzt deine Entfernung herannaht:

Der Hindin das Gras nun entfällt,
Das im Munde sie hält;
Das Weibchen des Pfauen hört auf
In dem fröhlichen Lauf;
Der Pflanze des Haines die Glieder
Welken darnieder,
Nicht frisch ihr die Blätter mehr blinken,
Schnell sie entsinken!

Çakuntalâ (lächelnd). Vater, ich möchte gern noch der Madhawi,[1]) meiner Pflanzenschwester, ein Lebewohl sagen.

Kan. Kind, ich kenne deine Liebe zu ihr; sieh, da ist sie zu deiner Rechten.

Çakunt. (geht hin und umschlingt die Pflanze). O du, meine Pflanzenschwester, umschlinge mich doch mit deinen zweigigen Armen; von jetzt an muss ich ja weit von dir entfernt leben! — Vater, möge sie doch von dir als wie mein Ich betrachtet werden.

Kan. Was längst ich wünschte mir im Herzen, o Kind, für dich hin;
Du fandst den würdigen Gemahl nun durch eigne Tugend.
Nicht muss den Gatten dir zu wählen ich mehr bedacht seyn;
Drum will mit dieser ich vermählen den schönen Amra.
So tritt denn jetzt deine Reise an.

1) Eine Schlingpflanze.

Çakunt. (zu den Freundinnen hingehend). Freundinnen, auch euch beiden lege ich sie an's Herz.

D. b. Freundinnen. Und wir Mädchen hier, wem sind wir anvertraut? (brechen in Thränen aus.)

Kan. Anusuja, Priamwada, genug des Weinens; von euch beiden sollte Çakuntalâ gerade standhaft gemacht werden. (alle gehen vorwärts.)

Çakunt. Vater, sieh doch jene Hindin, die wegen der Bürde, womit sie trächtig ist, nur um die Hütte herum sich bewegt; sobald sie Mutter wird, sende mir doch die liebe Nachricht davon.

Kan. Ich werde es nicht vergessen.

Çakunt. (fühlt sich im Gehen gehindert). Ach, was ist es denn, was mir da gleichsam auf dem Fusse folgt, und wieder und wieder an mein Gewand sich anschmiegt? (kehrt sich um und sieht hin.)

Kan. Kind,

Auf deren Mund, der von den Halmen des Kusa wund war,
Du selbst, die Schmerzen ihr zu stillen, das Salböl legtest,
Die Hindin ist's, die dir die Körner aus voller Hand nahm,
Sieh, wie der Liebling auf dem Fusse dir immer nachfolgt!

Çakunt. (küsst sie, mit Thränen in den Augen). O Kind, warum hängst du dich so fest an mich, die ich ja die Gespielen meiner Wohnung verlasse? Siehe, wie du von mir aufgenommen wurdest, als du gleich nach der Geburt die Mutter verlorst, so wird auch jetzt Vater für dich sorgen, da du von mir verlassen wirst; eben hab' ich ihn darum gebeten. (bleibt weinend stehen.)

Kan. Kind, genug des Weinens; sey standhaft, schau hinaus auf deinen Pfad:

Keimt dir im Auge, das nach oben gewandt, die Thräne,
Gleich setze standhaft dich entgegen dem weichen Herzen,
Auf dem sich hebenden und senkenden Erdenpfade,
Der selten deutlich, wird der Fuss dir noch oftmals schwanken.

. .

Kan. (Çakunt. anblickend). Auch dir noch eine Ermahnung; wenn wir gleich im Walde nur wohnen, so kennen wir doch die Welt.

D. Jüng. Ehrwürdiger, nichts ist ja wahrlich dem Weisen verborgen.

Kan. Drum, Kind, wenn du in die Wohnung des Gemahls gekommen,
Bleib dem Gatten gehorsam; Liebes nur erweis
 Den andern Frauen deines Herrn;
Selbst auch wenn der Gemahl dich kränkte, so ergieb
 Dich nimmer dem Reiz zum Zorn;

Stets sey gegen die Untergebenen gerecht,
Im Glücke nie stolzen Sinns:
So rückt fürder das Haus; doch Weiber, so verkehrt,
Sind ihrem Haus eine Pest!

.

Kan. Komm, Kind, umarme mich und deine Freundinnen.

Çakunt. Sollen denn auch meine beiden lieben Freundinnen zurückkehren?

Kan. Kind, auch ihnen werd' ich einen angemessenen Gatten geben; drum ziemt es ihnen nicht, dorthin zu gehen. Gautami wird dich begleiten.

Çakunt. (an des Vaters Herz sich schmiegend). Ach, wie könnt' ich jetzt, weggerissen von Vaters Herzen, gleich der Tschandana-Pflanze entwurzelt aus dem Gebirge, auf fremdem Boden mein Leben zubringen!

Kan. Kind, was bist du so betrübt?

Bald wirst im gepriesenen Hause du weilen
Des fürstlichen Gatten!
Und wenn dann vor mächtigen Pflichten zuweilen
Die Kräfte ermatten;
Und wenn dann in Kurzem den Sohn du geboren,
Der wie Morgenlicht glüht:
Bald hat sich der Kummer der Trennung verloren,
Der dich jetzt noch umzieht.

.

Çakunt. (ihm zu Füssen fallend). Vater, ich begrüsse dich ehrfurchtsvoll!

Kan. Kind, was ich dir wünsche, das möge dir werden!

Çakunt. (eilt auf die Freundinnen zu). Freundinnen, umarmt mich hier beide zugleich!

D. b. Fr. (sie umschlingend). Freundin, wenn etwa jener königliche Weise zögern sollte, dich gleich anzuerkennen, so weise ihm nur diesen mit seinem Namen bezeichneten Ring vor.

Çakunt. Ihr befürchtet dieses? wie schlägt mir das Herz!

D. b. Fr. Freundin, sey ohne Furcht; Liebe ist immer voller Sorge.

Sarngarawa (hinblickend). Ehrwürdiger, die Sonne ist schon weit am Himmel emporgestiegen. Drum so möge Çakuntalâ eilen.

Çakunt. (den Vater noch fester an's Herz drückend). Vater, wann werd' ich doch den Andachtshain wieder erblicken?

Kan. Kind,

Wenn lang als Gattin du die Lieb' mit der Welt getheilt hast,
Den höchsten Helden ihm geschenkt in dem Sohn Duschmanti:
Dann überträgt ihm die gewaltige Last der Gatte,
Und hieher kehrt ihr in den heiligen Hain zu Ruhe!

Gaut. Tochter, die Stunde des Abschieds ist dir genaht; so lass denn den Vater zurückkehren. — Doch lange würde sie noch nicht ihn zurückkehren heissen; so scheide denn du, Verehrungswürdiger.

Kan. Kind, meine Leitung des Andachtshaines wird unterbrochen.

Çakunt. Im Innern des Andachtshaines wird Vater keine Sehnsucht fühlen; mein Loos aber ist Sehnsucht!

Kan. Ach, hältst du mich denn für so kalt?

O wie könnte doch, Kind, mein Schmerz
Sich enden, wenn stets ich, draussen vor der Hausflur
Da das Reis seh', wie es aufblüht,
Das früher du selbst als Samen gestreut?

Zieh hin, beglückt seyen deine Pfade! (Çakuntalâ geht ab mit Gautami und den Weisen Sarngarawa und Saradwata.)

Wie von den Waldnymphen, so wurde diese Abschiedsscene von den Genien der epischen, lyrischen und dramatischen Poesie mit Wundergaben beschenkt. Am reichsten von den beiden ersteren und deren Schwestern, der Idylle und Elegie. Die dramatische Poesie schmückte die Scene mit kostbaren Mitleids-Thränen; Thränen, welche Perlen bedeuten; Süsswasserperlen, nicht tragische Meerperlen, die in stürmisch bitterer Salzfluth sprossen und keimen.

Der fünfte Act beschenkt auch den König mit einer Wundergabe: mit einem Königsspiegel, der — kein Bild zeigt. Ein solcher wird dem König Duschmanta, in seinem Palaste, von Çakuntalâ's ganzer, aus zwei jungen Einsiedlern und einigen alten Wald-Duenna's bestehenden Geleitschaft vorgehalten. Oder ist das Gewissen eines Königs, dessen Pflichtvergessenheit, im buchstäblichen Sinne, als bewusstloses Vergessen, in Folge eines Zauberfluches, dargestellt wird, nicht ein Zauberspiegel, der kein Bild zeigt? Jede Märchendichtung, mag sie noch so phantastisch mit den Gesetzen des Natur- und Seelenlebens zu spielen scheinen, muss doch im Innersten vernünftig seyn. Das poetische Märchen muss den Zweck jeder Dichtungsart erstreben: durch den Reiz eines täuschenden Gaukelspiels der Phantasie Geist und Herz anzuregen, Lebenswahrheit und Lebensweisheit zu lehren. Die Traumwelt des Märchens gleicht dem magnetischen Schlaf, dessen Visionen ein Hellsehen, von welchem angenommen wird, nicht dass es über die Gesetze der äussern und innern Natur

hinaus-, oder darunter wegsieht; sondern diese Gesetze selber sieht von Angesicht zu Angesicht; ihnen in die geistigen Augen mit Seelenaugen blickt; mit Augen, die, als äussere Sinne erloschen, in's Innere der Natur und der Seele schauen; erschauend, „der Wirkung Kraft und Samen und was die Welt im Innersten zusammenhält;" erschauend, nicht erkennend mit tageshellem Verstandes-Bewusstseyn. Das Märchen ist ein unbewusstes Sonntagskind der sogenannten Nachtseite der Natur, die aber deren Lichtseite ist. Es schaut durch die Erscheinungsgesetze hindurch den Geist der Gesetze, besser als Montesquieu; und aus der phantastischen Phänomenologie des Märchens blickt der „absolute Geist" klarer hervor, als aus der logisch dialektischen Phänomenologie von Hegel. Ohne diesen sittlichvernünftigen Geist wäre die Natur mit ihren Gesetzen das wirklich, was das Märchen nur scheint: eine Phantasmagorie ohne Sinn und Verstand. Ohne diesen sittlich vernünftigen Geist, den das Märchen, scheinbar unbewusst, ahnen lässt, wär' es, was viele Märchen, insonders die von der Neuromantik sind, eitel Phantasterei; Tausend und Eine Nacht des stockfinstern Unverstands, der faselnden Phantastik, die mit dem im Finstern umhertappenden Geist Blindekuh spielt; und ihm, wenn sie die Binde löst, mit geschlossener Faust Funken aus den Augen schlägt, die ihm, die Märchenpracht der Zaubernacht erhellend, als Mond und Sterne vor den Blicken tanzen. Im Wandelspiel der Naturerscheinungen webt die Märchenweise; im Wechselspiel der innern Welt die Fabelidee von Calderon's „Leben ein Traum." Die Natur ist auch dem Inder eine Mayâ, eine Zauberin, deren Schattenspiele aber die Zauberlaterne des Urgeistes, des Brâhma, beleuchtet: die ewige Lampe der Weltvernunft. Die Natur ist die Scheherazade, die dem ewig wachen Schahriar, dem Weltgeist, Märchen erzählt, in deren Geheimsinn er Geist von seinem Geist, Vernunft von seiner Vernunft, kurzum sein Ebenbild erkennt, wie in dem klarsten Spiegel. Unser fünfter Act ist kein solches Märchen, und kein solcher Spiegel. Er musste es um so mehr seyn, als ein dramatisches Märchen zugleich eine Fabel ist; eine dramatische Fabel immerdar bleibt und bleiben soll, deren unverbrüchliche Aufgabe und tiefster Kunstzweck eben dahin zielt: Dem Gewissen des Fabelhelden, der, aus leidenschaftlicher Verwirrung oder Thorheit, die sittlich-

vernünftige Welt zu einem blossen Phantasiespiel, zum blossen Willkürspiel, zum Märchen und zur Fabel verkehrt, den Spiegel eines scheinbaren Fabelspiels vorzuhalten, woraus ihm der furchtbare Ernst der Weltvernunft, mit der er sein Spiel zu treiben denkt, entgegenblicke; woraus ihn, mit einem Wort, — mag die Aesthetik darüber zehnmal aus der Haut fahren, — die Moral der Fabel anstarrt oder anlacht, jenachdem er es verdient. Verdienen aber musste es der Fabelheld; verdient haben wollen mindestens, wie z. B. Râma die Verbannung seines geliebten Weibes gewollt hat, wenn man ihn auch von der Schuld, um des höhern Pflichtgebotes willen, freisprechen mag, das ihn zum schmerzlichsten Opfer für's allgemeine Beste zwang. Und diese freiwillige Uebernahme seines leidvollen Königsschicksals der Selbstaufopferung ist es, die Râma zum mitleidwürdigen Helden jenes Schauspiels weiht, und wodurch er auch verdient in dem Fabelspiegel, den ihm, als Schauspiel im Schauspiel, Valmîki entgegenhält, sein selbstverhängtes Geschick, schmerzgeläutert und gesühnt, als höchste Wonne zu erschauen und zu geniessen. König Duschmanta aber erscheint so bewusstlos, Çakuntalâ gegenüber, so völlig willenlos bei dem vollständigen Vergessen seines Verhältnisses zu ihr; ihr Bild ist so ohne alles Hinzuthun von seiner Seite, so ohne alle persönliche Betheiligung durch Leichtsinn, Untreue u. dgl. in ihm ausgelöscht; Çakuntalâ ist ihm eine so wildfremde: dass er dem Zuschauer wie ausgewechselt vorkommen muss; dass König Duschmanta für die Fabel des Stückes moralisch todt, für Çakuntalâ seelentodt, für uns dramatisch todt ist. Oder vermöchte eine solche Selbstentfremdung des Liebeshelden unser Mitleid etwa mit der davon Betroffenen zu erhöhen? Unser poetisches Mitleid, das ein blosses Unglück niemals erregt, sondern nur ein durch menschliche Schuld verursachtes Seelenleid wecken kann? Das Bewusstseyn von König Duschmanta liegt unter dem Zauberbann eines Fluches. Çakuntalâ, mit einem Pfand der Liebe unter dem Herzen, findet ihren königlichen Gatten, in Beziehung auf diesen Punkt, von einer idiosynkratischen absoluten Gedächtnisslosigkeit befallen. Das Organ der Erinnerung ist behext. Er leidet an einer eigenen Art von alienatio oder hebetudo mentis: an partiell verwunschenem Blödsinn des Besinnungsvermögens, aber nur gegenüber seiner Gattin. Ein

trauriger, obgleich nicht mehr ganz ungewöhnlicher Fall; sehr traurig, sehr beklagenswerth. Aber bei der gänzlichen Unzurechnungsfähigkeit des gedächtnisskranken, des gehirnverzauberten Gatten, kann die Aermste nur schmerzliches Bedauern erregen; nicht jene Thränen des Mitleids, die ein durch Treubruch, Täuschung, Verrath oder Verstossung unschuldig gekränktes Frauengemüth erpresst. Die Thränen des tragischen Mitleids fliessen nur den Schmerzen verrathener Liebe. In solchen Mitleids-Thränen brennt immer ein Fünkchen Zornschmerz über ein gekränktes Recht des Herzens. Çakuntalâ'n muss der Fluch des Büssers beständig vor Augen schweben, wenn sie ihn vernahm. Hat sie, versunken in Gedanken an den Gemahl, den Fluch überhört, so ist das Motiv völlig stumpf; um so mehr, als ihre Freundin Anusuja, die den Büsser zur Abwendung des Fluches durch fussfällige Bitte bewogen und in dem Ringe das Erkennungszeichen errathen hatte, — als Anusuja vor Çakuntalâ diesen verhängnissvollen Umstand durch die Ermahnung andeutet: dass Çakuntalâ den Ring dem Könige ja zeigen möge. Anusuja, die unmittelbar vor dem Abschied von Çakuntalâ, in einem Selbstgespräch, den König der Treulosigkeit beschuldigt, und die Aeusserung hinwirft: „Oder wirkt etwa in dieser Beleidigung des Königs gar Durwasa's Fluch?“ lüftet wohl gar den Schleier von den Busengedanken des Dichters, der den Zauberfluch nur als mythischen Deckmantel für ein psychologisches Motiv brauchte, um die Schuld des Königs zu beschönigen, oder vielmehr um ihn ganz weiss zu brennen und von Pflichtvergessenheit frei zu sprechen, und dann doch wieder auch durch die mythische Hülle das natürliche Motiv durchschimmern zu lassen. Çakuntalâ's Fürsprecher beurtheilen, in jener Scene der Vorführung im fünften Act, das Verhalten des Königs durchweg im Sinne des natürlichen Motivs der absichtlichen Verläugnung des verführten Mädchens.

König. Wie? mit dieser Frau hätt' ich früher mich vermählt?

Çakunt. (mit Entsetzen zu sich selbst). Herz, deine Furcht ist eingetroffen!

Sarngarawa. Ziemt es dem Könige, von der Pflicht sich abzuwenden, nur weil er sie nicht liebt?

König. Warum denn diese beissende Bemerkung?

Sarng. (zornig). So lässt durch das Glück sich betäuben der Sinn derer, die Macht besitzen.

König. Ich vernehme einen strengen Vorwurf . . .

Sarng. Sieh wohl zu:

Der fromme Mann gab dir die Tochter willig,
Die du beschimpfst; willst du auch ihn entehren?
Ihn, der dir selbst, was du verschmähet, darbot,
Zum Sohn dich nahm, dem du als Räuber nahtest?

Dem entgegen sollen wieder die Aparte's des Königs, die doch seine Herzensmeinung aussprechen, beweisen, dass er sich keines Truges bewusst ist, und dass sein Gedächtniss wirklich von dem Zauber des Priesterfluches gebunden. Als Gautami der Çakuntalâ den Schleier abgenommen, spricht der König, sie betrachtend, zu sich selbst:

Das hier sich mir naht, diess reizende Wesen,
Dem nichts zur Fülle der Anmuth gebricht,
Was kann mich denn jetzt vom Zweifel erlösen,
Ob früher ich mit ihm vermählet, ob nicht? —

So entkräftet ein Motiv das andere, und, wie unsere Gedanken, so schwankt auch unser Gefühl zwischen dem Märchenmotiv des Zauberfluchs und dem psychologischen Motive; zwischen dem Vergessen in Folge einer übernatürlichen oder natürlichen Wirkung, eines verzauberten Gedächtnisses oder entzauberten Herzens hin und her. Glauben wir der Fluchwirkung: so bedauern wir den König und Çakuntalâ aufrichtig, ohne dass ihr Schicksal uns zu ergreifen, zu erschüttern, zu rühren, zu wahrem innigen Mitleide zu bewegen vermöchte. Zürnen wir aber mit Çakuntalâ und ihren Vertretern der Pflicht- und Treuvergessenheit des Königs: so zürnen wir zugleich dem Dichter, weil er uns dieses berechtigte und dem Herzen wohlthuende Zürnen durch sein Zaubermotiv wieder so gründlich verleidet, dass wir es seiner Dulderin entgelten lassen, und mit ihr auch nicht von Herzen leiden können, weil der König an ihrem Leiden ganz unschuldig, und gar nicht zurechnungsfähig ist, und nicht im geringsten davon gerührt erscheint. Wie die beiden Sehnerven sich in einem Punkte kreuzen und ihre Fäden vermischen, und nur dadurch einen verwirrenden Doppelblick verhüten, so dass unser Auge jeden Gegenstand einfach sieht, wie er in der Natur ist: so wollen auch

die Mitleidszähren, die dieses Auge vergiesst, aus Einem Motive fliessen. Bringt der Dichter zwei Motive in's Spiel, so muss er sich eben den Sehnerv zum Muster nehmen, und seine Fäden, wie dieser, so naturgesetzlich kunstreich sich verschränken und mischen lassen, dass unser Herz doch nur Ein Motiv und nur Einen Gegenstand sieht, für den es sein Thränensäckchen ausschüttet; nicht aber doppelt sieht und nicht weiss, für wen es weinen soll bei diesem Strabismus divergens, diesem auseinanderweichenden Doppelschielen der Motive. Ganz ähnlich haben wir die Motivirung bei Sophokles zwischen Verhängniss und Psychologie oscilliren sehen. Im Zauberspiel vollends, im Märchendrama, wo der Vernunftkern aus der phantastischen Hülle hervorscheinen muss, wie der Weinbeerkern aus der reifen Purpurbeere einer Lachrymae-Christi-Traube; wie der Wassertropfen aus dem Krystalle; das Sehpüppchen aus dem Auge; wie der ewig-einige Gottesgeist aus dem Zaubermärchen der Natur — im phantastischen Drama müssen doppelte Motive sich um so kunstreicher zu Einer Wirkung verweben; soll anders die Phantastik, das leere gedankenlose Schattenspiel, nicht der einzige Zweck eines solchen Drama's seyn, und soll das Kunstvernünftige nicht zum Hokuspokus eines Marktgauklers entwürdiget werden.

Wenn Goethe, in dem Brief an Chézy, die Çakuntalâ ein „unergründliches Werk“ nennt, möchte man fast glauben: diese dualistische Unentschiedenheit der Doppelmotive habe dem geistesverwandten, von dem lieblichen Reiz des Drama's bezauberten, von dessen allgemein poetischer Duftigkeit trunkenen Dichter jene Bezeichnung abgelockt. Denn dieses Unbestimmte, diese Doppelbeleuchtung, ausgehend aus zwei verschiedenen, ja sich gegenseitig aufhebenden Motiven — im Drama ein noch grösserer Uebelstand und Kunstfehler, als die Doppelbeleuchtung in einem Gemälde — dieses Aneinanderherschieben zweier, behufs Beschönigung von Duschmanta's Liebesverrath, erfundener Katastrophen-Motive wirft auf den König einen Schein von schwächlicher Unentschiedenheit und haltlosem Wankelsinn, der ihn in die Familie Goethe'scher Liebeshelden, in die Familie der Clavigo's und Weisslinge spricht.

Merkwürdig für die Geschichte des Drama's bleibt jedenfalls diese, infolge eines Fluchzaubers herbeigeführte Nichterken-

nung, als das vielleicht einzige Beispiel einer umgekehrten, negativen Anagnorisis, eines Wendungsmotives bekanntlich im Drama, auf welches die Poetik des Aristoteles das grösste Gewicht legt. Was wohl Aristoteles zu Kâlidâsa's wunderbarlichem Widerspiel zu seiner Anagnorisis gesagt hätte? Aristoteles und Çakuntalâ — wir sind die Ersten nicht, die eine solche Zusammenstellung versuchen. Im dritten Briefe seiner kritischen Betrachtungen über Çakuntalâ weist schon Herder darauf hin, wie trefflich Çakuntalâ mit Aristoteles harmonire, und fast in allen Punkten seiner berühmten Definition von der Tragödie nachlebe. Wir entnehmen daraus nur was zur Erläuterung dienen, und dem Leser Veranlassung bieten mag, unsere abweichende Auffassung an der Ansicht eines so grossen Beurtheilers zu prüfen, vor dessen Autorität wir uns ehrerbietig zu bescheiden haben; — vor dessen königlicher Fregatte, deren hochragende Maste aus den Cedern der „kritischen Wälder" gehauen worden, wir die Flagge des Ehrengrusses huldigend aufziehen, ohne jedoch die Segel unseres kleinen kritischen Kiels zu streichen. — Nachdem Herder Beschaffenheit und Führung der Çakuntalâ-Fabel in schönster Uebereinstimmung mit Aristoteles' Definition der Tragödie befunden, und diess mit dem Ausspruch besiegelt: „Die Fabel rollt sich aufs eigenste ab; höchst einfach, ohne Episoden fortgeführt, lässet sie sich Zeit, und doch eilt sie mit jedem Wort, mit jedem neuen Begegniss zu Ende," fährt Herder also fort:

„Nicht andere Bewandtniss scheint's mit dem andern Theil der Aristotelischen Erklärung des Trauerspiels zu haben, in Scenen, welche dahin gehören: denn wenn diess Drama durch Mitleiden und Furcht wirken soll; kann es eine zartere, und zugleich lebhaftere Theilnehmung geben, als die wir gegen Sakontala in allen ihren Begegnissen fühlen? Aber auch gegen Duschmanta? Hier, m. Fr., verwirret sich der Faden der Theorie, den wir nicht zerreissen, sondern gemach entwickeln wollen; denn eben dadurch wird vielleicht der Unterschied des Orients und Griechenlands sichtbar.

Duschmanta hat den Wald, und in ihm seine geliebte Sakontala verlassen, ohne die er nicht leben zu können glaubt, die er als seine Vermählte in wenigen Tagen abzuholen versprochen. Er holet sie nicht; ein böser Fluch ist auf sie gefallen, dass ihr

Gemahl sie vergessen, dass er sie nicht anerkennen werde, bis er den ihr zurückgelassenen Ring erblickt . . . Sakontala weiss von diesem Verhängnisse nichts; Duschmanta eben so wenig; beide leiden also unverschuldet. Glauben wir dieses nun ganz und rein, wie es der Dichter will und es wahrscheinlich die Indier glaubten: so hat Duschmanta eben so viel Anrecht an unser Mitleid als Sakontala selbst; und der Dichter hat gewiss nichts versäumt, ihm dieses zu erwerben. Aeusserst hat er den König geschont und geehret; das Versprechen, Sakontala abzuholen, ist nicht vor unsern Augen geschehen, und ehe sie ankommt, erblicken wir ihn unter den edelsten Beschäftigungen seines königlichen Amtes. Sie steht vor ihm; er kennet sie nicht: durch Macht des Schicksals ist Wald und Alles aus seinem Gedächtnisse verschwunden; alle seine Mühe, eine Spur davon in seiner Seele aufzufinden, ist vergeblich. Selbst da die Götter sie weggerückt haben, schreibt er's der Zauberei zu . . . Der Dichter rechnete darauf, dass wir diess alles, wie er es uns vorstellt, glauben sollten; Aristoteles aber rechnete darauf nicht. Er will, dass auf der Bühne alles natürlich geschehen, und sich in einem fortgehenden Faden aus der menschlichen Seele selbst entwickeln sollte. Die Maschinen des Wunderbaren erlaubt er nur ausserhalb der Handlung; ein Theil von dieser müssten sie nie werden: denn in ihr müsse jede Begebenheit aus der andern natürlich folgen. So dachte Aristoteles; der indische Dichter konnte nicht so denken, oder sein Held war abscheulich; selbst Sakontala konnte sodann auch nach allen ausgestandenen Qualen der Reue, ihm zwar vergeben, nie aber ihn mehr mit ihrer ersten Liebe lieben. Weislich lässt Kalidas also die magische Decke der Vergessenheit über den König fallen, und legt vom Anfange des Stücks alles darauf an, um uns in diese Reihe von Begebenheiten einer höhern Ordnung einzuführen . . . Der Grieche forderte eine in jedem Theil natürliche Entwickelung der Begebenheiten; der Indier legte es von Anfang bis zu Ende auf einen heiligen, göttlichen, wunderbaren Zusammenhang derselben an, wesshalb man, wenn man sein Werk nicht Drama in griechischem Verstande nennen will, es ein dramatisirtes Epos nennen müsste, eine heilige Götter- und Königsfabel in allen Reiz der Vorstellung gekleidet.

„Auf welcher Seite die schärfere Vernunft sey, darüber ist wohl kein Zweifel; eben der schärfere Gebrauch der Vernunft ist's, der die Europäer über alle Völker der Welt, die im Reiche der Phantasie leben, so hoch erhoben, und sie so überlegen wirksam gemacht hat. Der griechische Weise legt es auch bei der Poesie auf's Lernen an, und findet das Grundgesetz seiner vorstellenden Künste, die Nachahmung, nur desshalb so angenehm, „weil nicht nur die Weltweisen, sondern auch andere Menschen gerne lernen, gern ihre Erkenntniss vermehren." Je zusammenhängender und natürlicher sich nun Begebenheiten, Charaktere und Leidenschaften entwickeln, desto reicheren und reineren Stoff der Erkenntniss gewähret das Drama; daher er auch seinem Trauerspiel den philosophischen Endzweck geben konnte: durch Furcht und Mitleid eine Reinigung der Leidenschaften zu bewirken. Ein so hohes Ziel hatte das indische Drama nicht." — Hatte das indische Drama dieses hohe Ziel nicht, so hat es das Ziel des Drama's und dessen eigentlichen Zweck ganz und gar verfehlt. Allein in sämmtlichen von uns bisher besprochenen indischen Dramen, die Herder freilich noch nicht kannte, fanden wir jenes hohe Ziel allerdings erstrebt, und auch, wenn gleich nach Maassgabe eines, den indischen Anschauungen und dem unblutig milden, nicht tragischen Ausgang gemäss, modificirten Begriffes von Schuld und Leidenschaft, dieses Ziel erreicht. Herder spricht den philosophischen Endzweck des Drama's: die Reinigung der Leidenschaften durch Furcht und Mitleid, dem indischen Drama ab, auf Grund der einzigen Vorlage, der Çakuntalâ. Er spricht also diesem Schauspiel des Kâlidâsa den Lebensnerv des Drama's ab, und führt den Gedanken auch dahin aus. Unsere Ansicht, was diesen Punkt betrifft, weicht von Herder's nur darin ab, dass wir der Eigenart von Kalidâsa's Dichtergenie das nicht specifisch Dramatische seiner Çakuntalâ zuschreiben, während es Herder dem Genius des indischen Drama's überhaupt in Rechnung stellt.

Ueber das Wunderbare im Drama spricht sich Herder in bemerkenswerther Weise aus:

„Glauben Sie auch nicht, m. Fr., dass das Wunderbare schlechthin die Belehrung aufhebe; es macht dieselbe nur angenehmer, indem hinter seinem geheimnissreichen Schleier der Verstand gleichsam verstohlen und desto freiwilliger sich selbst be-

lehret. Fragen Sie sich, ob nicht, als Sakontala höchst unschuldig nach der Weise Gandarwa des Königs Vermählte ward, Sie sich selbst fürchtend gesagt haben: „Blume der Unschuld, das solltest Du nicht thun! Du solltest Deinen Vater Kanwa erwarten.“ Oder wenn Sie, zutrauungsvoll wie Sakontala, damals noch nicht fürchteten, ob Ihnen nicht wenigstens in der entsetzlichen Scene, da der König sie ganz und gar verkennt, mithin sie und das Kind unter ihrem Herzen auf's Höchste kränket, da sie, eine Königin, die rechtmässige Gemahlin Duschmanta's, von ihrem Ringe, von jedem andern Beweise, von Göttern und Menschen verlassen, in der niedrigsten Gestalt da steht, ob Ihnen nicht, damals wenigstens, die Lehre fürchterlich ins Ohr geklungen habe: „Traue keinem verliebten Könige, wäre es auch ein edler Duschmanta; unter dem Zauberstabe der Zeit und der Entfernung, unter Chören lobpreisender Sänger, und im Taumelkreise des Hofes verlieren sie ihr Gedächtniss.“

Unübertrefflich. Wie aber diese Lehre, die sich allerdings jedem aufdringt, mit Herder's obiger Behauptung: Duschmanta habe eben so viel Anrecht an unser Mitleid als Çakuntalâ selbst, sich reimen mag, bleibt schwer zu begreifen. Jene Lehre erstarrt unter dem Zauberfluch so regungslos, wie des Königs Erinnerungskraft, und das Anrecht an unser Mitleid verscherzt ein solcher Seelenzustand, aus Gründen, die oben entwickelt worden, so völlig, dass auch für Çakuntalâ nur das Anrecht übrig bleibt.

Am schärfsten tritt unsere Auffassung mit folgendem Ausspruch des grossen Kunstlehrers in Gegensatz und Conflict; um so schärfer, als der Ausspruch Herder's eigenen, oben angeführten Worten Widerstrich bietet:

„Gewiss müssen Sie es auch gefühlt haben, wie eben das Wunderbare der vorausgesetzten Verblendung die stärkste Wirkung des tragischen Schreckens und Mitleidens hervortreibt, indem der verblendete König aus Unwissenheit, ja in der Meinung, dass er auf seinem heiligen Sitz sehr rein und edel handle, da er sich auch keinen Blick auf die Sakontala erlaubet, ein Verbrechen begeht, das er nachher so schwer büssen muss, ja ohne Zwischenkunft der Götter nie und nimmer abbüssen würde.“

Wenn hier das Wunderbare der vorausgesetzten Verblendung die stärkste Wirkung des tragischen Schreckens und Mitleidens

hervortreibt, so hat Kâlidâsa die höchste Wirkung, mithin das höchste Ziel des Drama's erreicht, das, Herder's obigen Worten zufolge, das indische Drama gar nicht im Auge hatte. Auch müssen wir auf's entschiedenste in Abrede stellen, dass eine durch Wunderwirkung oder Zauber bewirkte Verblendung, und, in Folge dessen, eine Aufhebung und Lähmung der menschlichen Willensfreiheit dramatisch sey, geschweige dass sie tragischen Schrecken und Mitleid, und noch gar in stärkster Wirkung, hervortreiben sollte. Das XIV. Cap. in Aristoteles' Poetik, auf welches sich Herder zur Unterstützung seiner Ansicht beruft, widerlegt sie vielmehr auf's schlagendste: „Diejenigen," sagt Aristoteles daselbst, „welche das (tragisch) Furchtbare durch Wunderwirkungen und Wunderschau erregen wollen, haben nichts mit der Tragödie gemein. Man muss nicht jede Art des Vergnügens von der Tragödie erwarten, sondern blos dasjenige, welches ihrem Wesen zukommt" (*ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες, οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν*).

Doch der Erkennungsring? Fluchwirkung über Fluchwirkung. Çakuntalâ denkt erst gar nicht an den Ring. Allgemeine Vergesslichkeit, traumhafte Geistesabwesenheit, scheint Schicksalmotiv in diesem Schauspiel. Anusuja, wie wir gesehen, hatte die Freundin ohne Fingerzeig in Betreff des verhängnissvollen Ringes ziehen lassen. Was geschieht? Nachdem Çakuntalâ vergebens mit scharfen Vorwürfen das in Lethargie versunkene Gewissen von des Königs betäubtem Gedächtniss aus dem Zauberschlaf zu wecken versucht, da erst fällt ihr der Ring ein:

Çakunt. (zum König). Nun denn, wenn du so sprichst wirklich blos aus Furcht, mit eines Andern Gattin dich zu verbinden, so will ich denn deinen Zweifel durch ein gewisses Erkennungszeichen heben.

König. O des einzigen Einfalls!

Çakunt. (sucht ihren Ring am Finger). Oh, weh! Der Ring ist mir vom Finger gefallen (schaut betrübt auf Gautami hin).

Gautami. Ach, gewiss ist der Ring in der Nähe von Sakrawatara dir entfallen, als du aus dem Satschi-Teiche Wasser schöpftest zur Weihe!

Der Ring, das einzige Erkennungszeichen, das unschätzbare Liebespfand ihres Gatten — ins Wasser gefallen! Ein Wunder,

dass ihr nicht auch das zweite Liebespfand, das sie unter dem Herzen trägt, in der Zerstreuung, oder im Zauberdusel abhanden kam. Wenn jetzt der König „lächelnd“ sagt: „Seht doch die Geistesgegenwart der Weiber!“ müssten wir ihm Recht geben, hätte er nicht selbst einen Balken von Geistesabwesenheit im Auge stecken. Die Ironie ist fein, aber kann sie unser Mitleid für ihn und Çakuntalâ verstärken? Den tragischen Ernst dieser Scene erhöhen? Kann Çakuntalâ, wenn sie nun durch allerlei Erinnerungsversuche und Rückblicke dem König jene schönen goldnen Liebesstunden und Merkmale ins Gedächtniss zurückruft, die, gleich Schriftzügen, in einen Baum geschnitten, in einem liebenden Herzen fortwachsen und immer lesbarer, und unauslöschlicher sich ausprägen — kann Çakuntalâ auf unsere Sympathien, unser volles Mitleiden Anspruch machen, wenn sie ein solches Andenken von ihrem königlichen Gatten verträumt und in Gedanken in's Wasser fallen lässt? Nicht einmal der Zauber kann sie entschuldigen, da von solchem Zwischenfall die Verwünschung des heiligen Fluchers nichts besagt. Unter solchen Umständen können wir Çakuntalâ bedauern, beklagen; aber Thränen tragischer Rührung um ihr Geschick vergiessen, das können wir mit dem besten Willen nicht, und wenn wir indische Augen im Kopfe und das Herz eines Inders im Busen trügen.

Çakunt. So geht es mir, die ich diesem Sprössling Puru's mich hingab, der den Mund so süss, das Herz von Stein hat! (birgt das Antlitz im Schleier und weint.)

Unser Herz ist nicht von Stein; wir weinen mit dir, holdseliges Geschöpf, aber nicht um dein tragisches Geschick, sondern deiner Holdseligkeit zu Liebe, süsse Mallekablume mit einem Liebespfand unter dem Manna weinenden Herzen!

Ob die Çakuntalâ-Episode im Mahâbhârata das Ringmotiv in ähnlicher Art behandeln mag? Und, wenn sie es benutzte, in welcher Weise sie es wohl ihrem Zwecke und dem epischen Geiste gemäss, mochte verwendet haben? Die Frage scheint uns noch eines Blickes auf unsere Episode werth. Siehe da — keine Spur von einem Ring. Kein Zauberring und kein Zauberfluch. Alles ganz natürlich aus menschlichen Motiven aus dem Innern der Seelen und der Verhältnisse entwickelt. Und ohne alle Wunder; es sey denn das Wunderbare der grossen sittlichen Gedan-

ken, der hohen Lebensweisheit, wovon die epische Geschichte der Çakuntalâ mächtig hell und klar, wie von Offenbarungsglanz, durchleuchtet wird. Ueberhaupt scheint uns das Epos der Inder philosophisch tiefer, menschlich weihevoller, als ihr Drama; und desshalb auch, bei der Fülle natursinniger Mythen-Symbolik und phantasiereicher Sagengewebe, poetisch bedeutsamer; vom culturgeschichtlichen Gesichtspunkt aus verglichen, durch geist- und sittenbildende Wirkung machtvoller, nationaler. Das Epos der Inder deutet auf eine höhere Culturstufe, als die, worauf ihr Drama stand. Das Heldengedicht schildert die Situation wie folgt:

Im Vertrauen auf Duschmanta's Rückkehr gebar Çakuntalâ,
Die Schönhüftige, nach vollen drei mal drei Monden einen Sohn,
Der, unvergleichlich an Schönheit, strahlenden Feuers Glanz besass,
Den tugend- und hochsinnreichen Duschmanti, Dschanamedschaja.
Sogleich nach der Geburt übte Kanwa die heil'gen Pflichten aus
Nach dem Gebot, und als Jener aufwuchs, setzt' er die Bräuche fort.
Löwenleib hatte der Knabe, weisse und spitze Zähnereih'n;
Auf der Hand trug er das Tschakra, herrlichen Hauptes klug und stark.
Gleich einem Göttersohn wuchs dort dieser Knabe nun schnell heran,
Und kaum erst war er sechs Jahr alt, als er bereits mit kräftiger Hand
Den Elephanten und Tiger, Eber und Leu und Auerochs
An den Baumstämmen dort fest band nahe bei Kanwa's heil'gem Herd,
Und sie besteigend und bänd'gend, umherschwärmte in wildem Spiel.
Drauf gab ihm einen Beinamen Kanwa's fromme Genossenschaft:
„Es sey dieser der Allbänd'ger;“ denn er „bändigt ja Alles hier!“
Und so nannte man von nun an das Kind immer „Allbändiger.“
Wie der Weise das Kind jetzt so muthig strahlend und stark erblickt,
Und wie es Thaten hier ausübt über des Menschen Kraft hinaus,
Sprach zu Çakuntalâ jetzt er: „Die Thronsalbung erwartet ihn.“
Solche Kräfte in ihm schauend sprach Kanwa zu den Jüngern nun:
„Führt Çakuntalâ hier nebst dem Knaben mit jedem Schmuck verseh'n,
„Aus der Einsiedelei weg jetzt, hin in die Wohnung des Gemahls.
„Nicht ziemt es, dass die Frau lange weile in der Verwandten Kreis;
„Ehre, Sitten und Pflicht leiden; drum führt hin sie, und zögert nicht.“
„Sogleich!“ sprachen sie und glanzvoll brachen nach Gadschasahwaja
Sie auf; Çakuntalâ nebst dem Knaben ging vor dem Zuge her.
Das Kind führend mit den Lotos-Augen, das Göttersöhnen glich,
Trat die Reine aus dem Busshain jetzo dort vor Duschmanta hin.
Als auf den König sie zuging, vorgestellt und bekannt gemacht,
Nebst dem Sohne, der dort strahlte ähnlich dem frischen Morgenlicht,
Alsdann kehrten, des Auftrags frei, jene zum frommen Hain zurück.

Çakuntalâ verehrt vorerst jenen ziemend und sprach darauf:
„Dieser Sohn hier, o Fürst, werde zur Thronfolge von dir gesalbt:
„Dein Sohn ist er ja, Fürst, dieser Göttergleiche, den ich gebar.
„Handle denn jetzt, o Hochmächt'ger, jener Bedingung nach, so du
„Vormals ja mit mir eingingst, als deiner Lieb' ich zu Willen war.
„Erinnere dich, Grossmächt'ger, nur an Kanwa's geweihten Hain!"
Als nun der König diess hörte, sprach er, sich wohl erinnernd doch:
„Ich erinnere mich dein nicht; wessen, o falsche Büsserin,
„Bist du? ich kenne kein Bündniss heil'ger Treu, das mit dir ich schloss;
„Geh' oder bleib', nach Gutdünken; was dir gelüstet magst du thun!"
Auf diese Worte hin war die Holde, Sinnige, wie beschämt;
Vor Schmerz ganz ausser sich, stand sie da, einer starren Säule gleich,
Das Auge röthlich vor Zorngluth; zuckend schlossen die Lippen sich;
Ihr Blick, unstät und gleich Feuer, schaut rollend auf den König hin;
Jetzt sucht sie selbst sich zu fassen, fühlt sich bewegt vom Zorne jetzt,
Bis sie endlich der Gluth Fülle durch die Busse zusammenhält.
Nachdem besiegt vom Schmerze jetzo eine Weile sie nachgedacht,
Blickt sie den Gatten an, zürnend, und spricht also zum Könige:

Çakuntalâ spricht:

Wohl weisst du es, hochmächt'ger König, warum denn sprichst du jetzt:
„Ich weiss es nicht" so ganz scheulos, gleich wie ein andrer schlechter Mann?
O so frage doch dein Herz hier, dass es sage, was wahr, was falsch!
Dem Guten einzig gieb Zeugniss, und erniedere dich selber nicht!
Wer ein Anderes das Gute, ein Anderes sich selber glaubt,
Welch ein Laster verübt dieser selbst sich stehlende Räuber nicht!
„Ich bin allein," wähnst du in deiner Seele,
Kennst nicht das Herz, jenen uralten Weisen,
Der immer schaut jegliche schlechte Handlung,
In dessen Näh' dein Vergehn du ausübst!

— „Das Herz jenes alten Weisen" — das, ja das ist der heilige Büsser, der eigentliche Durwasa, von dem Fluch und Segen ausgehen; im Drama allein ausgehen müssen, und was der Dichter des Schauspiels Çakuntalâ nicht so tief scheint erwogen zu haben, wie der Dichter der Episode Çakuntalâ im Heldengedicht Mahâbhârata.

Wer Böses thut — fährt diese Çakuntalâ fort — der wähnt freilich: „Oh, es sieht mich ja keiner hier!"
Aber die Götter durchschau'n ihn, und der eigne, inn're Mensch!
Ja Sonn und Mond, Feuer und Lüfte kennen des Menschen Thun, Himmel und Erd' und Wasser,
Das eig'ne Herz, Jama, und jede Dämmerung und Tag und Nacht, wie auch der Gott des Rechtes!

Jama Waiwaswata läutert jenen von seinen Fehlern ganz,
Dessen Gewissen als Zeuge seiner That sich im Herzen freut;
Doch wem bei schlechtem Selbst jenes nicht in der Brust sich freuen kann,
Diesen sündigen Mann reinigt Jama von seinen Fehlern nicht.
Wer sich selbst durch sich selbst schändend Andrem folget als seinem Selbst,
Dem sind die Götter nicht gnädig, wenn sein Selbst nicht die Ursache ist.
Du selber wähltest mich dereinst; so verschmähe mich Treue nicht;
Werth der Ehre ist dein Weib hier; mich selbst entehrst du nimmermehr!
Wozu verwirfst du mich jetzt als schlechtes Weib hier in diesem Kreis?
Nicht in der Oede ja klag' ich; warum hörst du mich also nicht?
Duschmanta, wenn auf mein Flehen keine Antwort du geben wirst,
Alsdann wird sogleich dein Haupt in hundert Stücke zerspringen dir!
Eint sich der Mann dem Weib, wird er wiedergeboren dann von ihr,
Die Mutter durch ihn wird; also sangen die alten Weisen einst.
Wenn der Mann wandelt der Pflicht nach, wird ein Sprössling von ihm erzeugt,
Dann rettet er durch Nachkommen die verstorbenen Väter so.
. .
Die Gattin bringt dem Haus Ehre; sie, die Gattin, dir Kinder schenkt;
Die Gattin ist des Mannes Odem; sie, die Gattin, ist treugesinnt;
Die Gattin ist des Mannes Hälfte; sie, die Gattin, der wärmste Freund;
Die Gattin jedes Rechts Wurzel, Wurzel die Gattin des Geschlechts.
Wer ein Weib hat, der bringt Opfer; mit der Gattin erblüht das Haus.
Wer ein Weib hat, der ist freudig; wenn die Gattin ist heilbegabt;
Sie wird Freundin in Einöden, Trost dir bringend in liebem Wort.
Für heil'ge Pflicht ist sie Vater, Mutter in schweren Zeiten dir,
Selbst in Wildnissen dir Labung, wann auf der Wanderung du bist;
Wer ein Weib hat, der bleibt ruhig; drum sind Weiber die höchste Hülf':
Scheidet der Mann zuvor einzig weg von hier in die dunkle Welt,
Folgt die Frau in den Abgrund nach, sie, die dem Gatten ewig treu.
Stirbt die Gattin zuvor, schaut sie harrend auf ihren Gatten hin.
Wenn der Gatte zuvor hinschied, folgt ihm sogleich die Treue nach.
Aus diesem Grunde, o König, ist das Ehebündniss wünschenswerth.
Es besitzt ja der Mann sein Weib hier und in jener andern Welt.
Der Sohn ist unser Selbst, durch uns selbst erzeugt nach der Weisen Wort;
Drum so verehre als Mutter, des Sohns Mutter, der Mann das Weib.
Schaut er im Sohne der Gattin, wie im Spiegel sich selber an,
Freut der Erzeuger sich, gleich dem Tugendhaften im Himmelreich.
Wen Seelenleiden durchbrennen, und wer äusseren Schmerz erfährt,
Die erfreu'n sich der Frau, gleich wie der Fluth jener, den Hitze drückt.
Wie auch ein Mann der Frau zürne, Liebloses darf er nimmer thun:
Denn sieht er ja, dass ihm diese Lust und Frohsinn und Tugend bringt.
Der reine, ewige Boden sind die Frauen zur Selbstzeugung:

Wie vermöchten denn selbst Weise Kinder zu schaffen ohne Frauen?
Wenn das Söhnchen herbeieilend, ganz mit des Bodens Staub bedeckt,
Sich an des Vaters Herz anschmiegt, was denn Höheres giebt es noch?
Der als dein eigen Selbst herkam, diesen Sohn, der so liebevoll
Von der Seite her dich anschaut, o warum denn verschmähest du ihn?
Die eignen Eier trägt sorgsam die Ameise, zerstört sie nicht;
Wie solltest du, Pflichtkund'ger, nicht aufnehmen den eignen Sohn?
Kein Kleid, kein Weib und kein Wasser schafft durch Berührung solche Lust,
Wie das süsse Gefühl, wenn dein zartes Söhnchen sich an dich schmiegt.
Der Menschen Zier ein Brahmane; der Vierfüssigen Schmuck die Kuh;
Das Ehrwürdigste dein Lehrer; Sohnesberührung höchste Lust!
Lass dich umarmen von deinem Söhnchen, das da so freundlich blickt;
Süss're Berührung giebts nicht als Sohnesberührung auf der Welt.
Nach vollen dreimal drei Monden bracht' ich den starken Knaben hier
Zur Welt, erhabner Fürst, welcher jeden Schmerz dir verscheuchen soll.

. .

Aus deinem Leibe stammt dieser, aus dem Menschen ein anderer Mensch;
Als wie in klarem See schau hier in dem Sohne das zweite Ich.
Gleich wie das Feuer zum Opfer von dem Herde genommen wird,
So ist aus dir erzeugt dieser, Einer mit dir in Zweigestalt.

. .

Duschmanta sprach:

Nicht erkenn' ich den Sohn, welchen du geboren, Çakuntalâ:
Die Weiber sprechen nie Wahrheit, wer möchte deinem Worte trau'n?
Menaka, die so Lieblose, war's, die dir einst das Leben gab,
Und dich auf Himawan's Berghöh' wegwarf wie einen Opferrest!
Und wie lieblos war dein Vater Wiswamitra als Kschatria,
Der als Brahmane ja nachher knechtisch der Sinnenlust verfiel!
Sey dein Vater so hochweise, Menaka aller Nymphen Schmuck,
Du, dieser Kind, warum sprichst du hier so laut wie ein feiles Weib?
Schämst du dich nicht, so unwahres, albernes Zeug zu schwatzen jetzt?
Und dieses gar vor mir selber? Weg von hier, falsche Büsserin!
Wie weise jener Hartherzige! welch eine Nymphe Menaka!
Und du, Gemeine, was bist du? du mit dem Büsserkleide hier?
Zu gross ist wahrlich dein Sohn dort, dieser Knabe ist allzustark;
In dieser kurzen Zeit wär' er aufgewachsen zum Sala-Baum?
Ja, das gemeinste Weib bist du, schwatzest der feilsten Dirne gleich:
Du verdankest ja dein Daseyn der leichtfertigen Menaka.
Alles dieses ist nur Unsinn, was du schwatzest, Büsserin.
Ich erkenne dich durchaus nicht; magst du hingehn, wo dir's beliebt!

Çakuntalâ sprach:

König, du siehst ja selbst Fehler wie Senfkörner an Andern stets;
Die deinen, gleich der Frucht Wilwa, schaust du mit offnen Augen nicht.

Menaka lebt ja im Himmel, und Himmlische bedienen sie.
Meine Geburt, o Duschmanta, ragt über deine weit hervor.
Auf dem Boden ja gehst du, Fürst, ich durcheile des Himmels Raum:
Schau, wie wir beide abstehen, wie das Senfkorn vom Meru-Berg!
Des Mahendra, des Kuwera, Jama's und Waruna's Palast
Darf ich besuchen; so schau hier, Männergebieter, meine Macht.
Und wahr ist ja das Wort, so ich zu dir gesprochen, Herrlicher,
Zur Belehrung, nicht im Hasse, mögest du es ertragen doch!
Hat der Hässliche das eig'ne Antlitz im Spiegel nicht erblickt,
Wähnt er sich selber bei weitem schöner als keinen andern Mann;
Aber wie ihm nur sein Spiegel zeigt des Antlitzes Missgestalt,
Mag er den Unterschied einseh'n, der zwischen ihm und Andern ist.
Keinen achtet gering Jener, dessen Vorzüge wirklich gross.
. .
Wer einen solchen Sohn, welchen selbst er erzeugt, verschmähen kann,
Dem nimmt der Himmel sein Heil weg; keine Seligkeit schaut er dort!
Des Hauses, Stammes Heil ist ja nach der Väter Bericht der Sohn;
Drum verwerf' er den Sohn nimmer, ihn, das Höchste von allem Recht.
Fünferlei Söhne kennt Manu: von dem eigenen Weib, als Fund,
Als Kauf, durch Pflege, wie endlich solche von einem andern Weib.
Recht und Ruhm bringt dir der Sohn zu, und erhöht des Herzens Lust,
Und errettet als Pflichtüber die Vorfahren aus Naraka.
Erhab'ner Fürst, so darfst du denn deinen Sohn nicht verwerfen hier.
Du selbst, Wahrheit und Recht schützend, du, auf Erden der Herrscher Zier,
Darfst du hier keinen Trug sinnen, o du erhab'ner Männerfürst!
Hundert Brunnen ein See aufwiegt; hundert Seen ein Opfer wiegt;
Hundert von Opfern ein Sohn wiegt; hundert Söhne die Wahrheit wiegt!
Ja, über tausend Rossopfer raget die Wahrheit weit empor.
Ein wahres Wort, o Fürst, möcht' es allem Lesen der Veda's wohl,
Wohl allem Baden in Tirtha's ähnlich seyn, oder möcht' es nicht?
Der Wahrheit keine Pflicht gleich kömmt, Wahrheit das Höchste, was man kennt;
Fürst, die Allgottheit ist Wahrheit, Wahrheit die erste Ordnung ist!
Verwirf die Ordnung nicht, König; mit der Wahrheit vereine dich.
Wenn an der Falschheit du festhängst, wenn du selbst keine Treue hast,
Ach, dann geh' ich ja von selber; deinesgleichen sich niemand eint! —
Auch ohne dich, o Duschmanta, herrscht mein Sohn einst auf dieser Welt,
Die nach vier Polen sich ausdehnt mit dem Hauptschmuck des Fürstenbergs! —

Waisampajana sprach:

Als Çakuntalâ zum König so gesprochen und weiter will,
Ergeht plötzlich an Duschmanta, ...
. aus der Luft eine Himmelsstimm':

„Leib ist ja Mutter für Vater, dessen Sohn, der aus ihm erzeugt:
„Nimm auf den Sohn, o Duschmanta, und verschmäh' nicht Çakuntalâ;
„Durch den Sohn rettet der Vater seine Ahnen aus Jama's Haus:
„Und du bist dieses Kinds Vater; Wahrhaftes sprach Çakuntalâ.
„Die Mutter bringt im Sohn deines eigenen Wesens Doppelleib.
„Drum so nimm auf, o Duschmanta, deinen Sohn aus Çakuntalâ;
„Nimm, dass die arme Verworf'ne lebe, den Sohn im Leben auf,
„Den hochherzigen Dauschmanti, den dir Çakuntalâ geschenkt.
„Er soll beschützt von dir werden; darum nach diesem unseren Wort,
„Werde Bharata dein Sohn nun, der Beschützte von dir genannt."

Wie der Puruer diess hörte, was die Himmlischen kündeten,
Sprach er innig erfreut also zu der Priester und Räthe Schaar:

„Auch ihr hörtet, o Hochweise, dieses himmlischen Boten Wort.
„Ich erkannte ja gleich diesen meinen leiblichen, eigenen Sohn.
„Hätt' ich aber auf ihr Wort hin zum Sohn diesen genommen gleich,
„Zweifel hätte das Volk immer; nicht so gereinigt wär' er jetzt."

Waisampajana sprach ferner:

So reinigte der Fürst Jenen, Bharater, durch des Himmels Wort,
Und fasste dann den Sohn heiter, innigst beseligt bei der Hand.
Und als er hochbeglückt seine Vaterpflichten nach frommem Brauch
Alle erfüllt an dem eignen Sohne, der jetzt sich dessen freut,
Küsst er ihn dann auf die Stirne und umarmt ihn mit Herzlichkeit.
Gepriesen von den Brahmanen und besungen vom Bardenchor,
Von dem Sohne berührt fühlt die höchste Freude der Männerfürst.
Auch die Gattin verehrt jetzo Duschmanta nach dem heil'gen Recht.
Der König tröstet sie vorerst, und spricht also zu Jener dann:
„Meine Verbindung mit dir war unserm Volke ja unbekannt;
„Dass klar sie werde, o Fürstin, darum handelt ich früher so.
„Nun glaubt das Volk, dass mein Bündniss würdig sei deiner Frauenehr'.
„Unser Sohn ist nun Thronfolger: darum handelt ich früher so.
„Was du vorhin mit Zorn sprachest Unliebliches, o Liebe du,
„Das verzeih' ich, o Schönäug'ge, Reizende, dir, der Liebenden."

So sprach der weise Duschmanta zu der geliebten Gattin jetzt,
Und ehrte mit Gewand, Speise und Trank Jene, o Bharater.
Darauf nannte König Duschmanta seinen Sohn aus Çakuntalâ
Bharata, und zum Thronfolger weiht' er ihn dann durch Salbung ein.
Sein allberühmter Kriegshaufen, strahlend himmlisch und unbesiegt,
Eilt' vorwärts mit dem Hochherz'gen, und es dröhnte die Welt darob.
Er besiegte die Erdherrscher, machte dieselben unterthan.
Schützend der Guten Recht fand er unvergleichlichen Ruhmesglanz.
Mächtig beherrscht er als Fürst die ganze Erde in Herrlichkeit,
Vielerlei Opfer darbringend, Sakra, dem Götterfürsten, gleich.

Kanwa stand dann gesetzkundig diesen mancherlei Opfern vor.
Der Fürst brachte ein Rossopfer, das als Gowitata bekannt
Und der Beschützte gab Kanwa tausend Padmen als Opferdank.

Diese reine Motivirung aus menschlich innern und äussern Zuständen, getragen von einer grossen Sittenidee; diese hohe poetische Schule der Familienbedeutung und der Eheheiligkeit, ruhend auf dem nationalen Grunde des Staats- und Volksheils; dieser leuchtende Königsspiegel, zwischen Himmel und Erde gleichsam aufgestellt — diese ganze Welt- und Lebensanschauung, Welt- und Lebensgestaltung in Wort und Klang, scheint uns Wesen und Begriff des Drama's ungleich mächtiger darzulegen, als Kâlidâsa's dramatische Verbildlichung derselben Sage; scheint uns dem Geiste der grossen Dramendichter der Hellenen und des Shakspeare-Drama's tiefer verwandt, als Kâlidâsa's Çakuntalâ. Nicht als ob Kâlidâs nicht das feinste Formenverständniss bei der Umbildung bekundet, das sich auch in der Erfindung und Verflechtung des Ringmotivs bewährt. Denn der dramatische Dichter mag und soll seine Fabel symbolisiren; sie in zwiefacher Gestalt gleichsam zur Anschauung bringen: für's Auge und für die Seele; für Schein und Seyn — Gegensätze, die seine Kunst eben dialektisch vermittelt, und in tieferer, vollkommnerer Einheit vor Erscheinung und Idee vor die Anschauung stellt, als irgend eine andere Kunst oder Dichtungsart. Aber diese Einheit eben geht aus Kâlidâsa's Doppelmotiv nicht hervor; während sie der epischen Episode um die Stirne leuchtet, wie ein Glorienschein; während sie das Hochlicht ist, das in der Episode Çakuntalâ's Schicksalsgemälde erhellt. Kâlidâsa hat den Geheimsinn seiner Fabel, aus Rücksichten einer höfischen Kunst, in zu feine Farbenspiele von Halbverständnissen zerlegt und vertiftelt. Kâlidâsa ist schon der überfeine Verkünstler der grossen poetischen Dramenzwecke, die er in allerhand kleine Kunstabsichtlichkeiten zuspitzt und filigranisirt. Er dramatisirt schon im Geiste des „Hineingeheimnissens", während der Dichter doch herausgeheimnissen soll. Er versteht sich schon auf jene Kunstmystik, jene erotische Poesie, die in Andeutungsräthseln orakelt, und nach der Verschleierungs-Maxime, die Fontenelle zum Stylgesetze der Prosa stempeln wollte, auch die poetische Gestaltung modelt. Kâlidâsa's Drama bekennt sich schon zu dem Spruch: „Bilde,

Künstler, rede nicht; nur ein Hauch sey dein Gedicht." Ein Meisterspruch für Gestalten der bildenden Kunst, obgleich auch bei dieser nur für Gebilde der zierlichen Plastik geltend, für die erotische Plastik. Phidias' Gruppen und Kolossalbildnerei sind wahrlich keine Hauche in Erz oder Marmor; so wenig wie die Gruppe der Niobe. Sie sind erfüllt von marmorner Redekraft; jeder Muskel, jeder Meisselschlag, jeder Faltenwurf schwillt von plastischen Intentionen, von stillem, aber mächtig ausgesprochenem Pathos. „Bilde, Künstler, rede nicht; nur ein Hauch sey dein Gedicht." Ein Meisterspruch für den erotisch-lyrischen Dichter, den aber die grosse gewaltige Lyrik eines Pindar z. B., eines Schiller mit einem Hauch, wie Glockenklang und Donnerhall, umbläst. Ein Meisterwink für Liederdichter, dem aber vielleicht die Symposienlieder eines Ibikos, eines Stesichoros mit dem Plektron auf die Knöchel schlügen. Wie erst die grosse, tragische Lyrik, die, wie Hamlet, Melpomene-Dolche spricht. Wie gar erst die Tragödie, die ächte, grosse, die Demosthenes' Kiesel zu Mühlsteinen an den Hals weint, und das brausende Meer, an welchem Demosthenes seine Redekieselübungen hielt, zu einer „See von Uebel" und tragischem Weh, zu einem stürmischen Salzmeer von Thränen spricht, worein die an den Hals gesprochenen Mühlsteine ganze Königsgeschlechter ertränken, wo es am tiefsten ist. Sind Aeschylos', sind Sophokles' Tragödien Hauche? Ja, wie tobende Seestürme und prasselnde Flammen auch nur Hauche sind. Lear, Othello, Macbeth, und wie sie alle heissen, sind das Hauch-Gedichte? Wo das Hauch-Gedicht zu wehen anfängt, da hört der Wogenschlag der grossen Poesie auf; da herrscht Meeresstille im Drama:

„Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von kein'er Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich."

So sieht es um die Zeit der halcyonischen Hauchpoesie aus, wo die Redestürme schweigen, und die Eisvögel ihre Kunstnester auf der „glatten" Meeresstille bauen oder bilden; Nester wie ge-

haucht. Çakuntalâ ist anderer Meinung; die im Epos nämlich. Sie tritt als Fürsprecherin der redenden, nicht der blos hauchenden Poesie in die Schranken. „Wer sich ausspricht,“ sagt sie zu ihrem sie verläugnenden Gemahl in der Episode:

Wer sich ausspricht, der muss hier ja durch schwere Worte wehe thun.
Sprechen die Leute, hört freilich Gutes, Schlimmes der Thor mit an;
Doch das Schlimme nur wählt dieser, gleich wie der Eber aus dem Koth.
Sprechen die Leute, hört Gutes, Schlimmes der Weise auch mit an . . .
Aber das Gute nur wählt er, wie aus Wasser der Schwan die Milch . .

Wo in aller Welt soll gesprochen werden, wenn nicht im gesprochenen Drama? Auf das Wie kommt freilich alles an. Aber im Drama steht das Silber des Redens höher im Cours, als das Gold des Schweigens und des verschwiegenen Hauchens. „Ein geistreich aufgeschlossenes Wort wirkt für die Ewigkeit“ — mit diesem Meisterspruch desselben Grossmeisters deutscher Poesie hält es die dramatische Kunst, nicht mit seinem „Bilde, Künstler, rede nicht“; und ist zugleich der Ansicht der dramatischen Kunst, dass das Reden geistreich aufgeschlossener Worte selbst auch besser und schöner „bilde“, an Geistern und Gemüthern nachhaltiger, segenreicher bilde, als das bildende Nichtreden, noch so gehaucht. Wer nun aufgeschlossenere Worte für die Ewigkeit spricht: die Çakuntalâ in der Episode, oder die im Drama, mag der Leser selbst entscheiden. Das Drama, das auf Rührung, auf Leid und Mitleid abzielt, und wo jede Situation auf die nächstfolgende symbolisch deuten soll, darf zwar mit den rednerischen Farben nicht zu verschwenderisch umgehen, und kann vieles nur andeuten, nur ahnungsweise errathen lassen, aber der Situation genug thun durch kräftig aufgeschlossene, für die Ewigkeit wirkende Worte; dem Frevel und Unrecht die Hölle heiss machen mit herzhaft zermalmenden Reden von der Leber weg, von der Prometheus-Leber weg — das muss eine Scene wie die im fünften Act der Çakuntalâ. Bei aller Rücksicht auf das Rührende, dem die schambeklommene Dulderin, die in ihr Trauergeschick verhüllte Çakuntalâ gemässer scheinen mag, als eine losstürmende; bei aller Bedachtnahme auf ein solches seelenzarte, mädchenhaft holde Zurückzittern in sich selbst, in ihr Leidgeschick, auch in diesem Momente höchster Gemüthsaufregung: konnte doch Çakuntalâ selbst bei solchem Verhalten, und unbeschadet ihres ga-

zellensanften Wesens, glühendere Töne sprühen, Thränen — wie Königin Katharina in Shakspeare's Heinrich VIII., oder wie Hermione im Wintermährchen — funkengleiche Thränen weinen. Des Dichters poetisches Schicklichkeitsgefühl ist so zart und fein, dass er selbst diess andeutet. Da, wo Çakuntalâ einmal zu solchen Zornworten sich ein Herz fasst, lässt er den König zu sich selbst sagen: „Vom Aufenthalte im Walde kommt es her, dass diese Frau so verwirrt, aber von ihr selbst, dass sie so zornig erscheint.

Wie röthlich das Auge, wie unsicher blickend,
Und regellos strömt das gehässige Wort.

Die Aermste, sie strömt gerade so regellos das gehässige Wort, wie das Schnäbelchen eines hadernden Kanarienvogels tödtliche Wunden pickt; und die Funken, die sie wirft, sprühen gerade so viel Zorn, wie die Funken, die um Amor's Pfeilspitzen fliegen, wenn er diese schleift.

Die beiden Jünger und die alte Gautami haben ihren Redeköcher erschöpft. „O König," sagt der Eine, wozu noch antworten? — erfüllt ist des Lehrers Auftrag. — „Gleich kehren wir zurück." Sie wollen sich entfernen.

Çakuntalâ. Schon hat mich jener Treulose betrogen; verlasst auch ihr mich?

Und will ihnen folgen. Der Jünger wendet sich erzürnt nach ihr um:

— — so du weisst, wie das Inn're dir rein von Schuld,
O so erdulde beim Gatten auch Sclavenloos!
Bleibe! — gehen wir!

Der König singt ein Couplet:

Ob selbst den Verstand ich verloren,
Ob diese da Trügliches spricht, —
Ich weiss es nicht!
Hier könnt' ich die Gattin verstossen;
Dort nähm ich das Weib, o wehe!
Das andere zur Ehe. —

Der Hauspriester des Königs giebt den Rath: die junge Frau möge ihre Niederkunft in seinem Hause abwarten. Trägt ihr Sohn die Zeichen des dem Könige prophezeihten erstgebornen

Sohnes, dann dürfe ihr der König huldigen, und sie in den Frauenpalast einführen. König Duschmanta ist mit dem Vorschlag des verehrten Lehrers einverstanden: der Priester heisst Çakuntalâ ihm folgen.

Çakuntalâ. O du heilige Erde, nimm auf mich in deinen Schooss!

Kaum hat sie den Schritt vor den Palast gesetzt, kommt der Priester mit der Meldung zurück: Çakuntalâ, als sie weinend die Arme emporhob, klagend über ihr Geschick — sey von einem strahlenden Frauengebild umfasst worden, und mit demselben verschwunden. In Gedanken verloren, lässt sich der König in sein Ruhegemach führen und schliesst den Act mit dem Abgangs-Couplet:

Nicht kann ich der Tochter des Weisen
Als mit mir vermählt mich erinnern,
So gern ich sie schaute;
Doch quälet das Herz mich so mächtig,
Und hat mich beinahe beredet,
Dass jener ich traute! —

„Allerdings" — bemerkt Rückert in der schon angeführten Beurtheilung [1]) — „hat Kâlidâsa das Innerliche aus dem Episch-Aeusserlichen" (der Episode im Mahâbhârata, die uns dramatisch innerlich erschien) „hervorzubilden, und Charaktere aus den Begebenheiten zu schaffen gewusst; doch ist es auffallend, dass die epische Episode dramatischer, oder doch theatralischer endet, als das Drama selbst, mit einer wahren Effectscene, die der dramatische Dichter aufgegeben hat, um am weiter hinausgerückten Ziele zu einer tiefern und befriedigendern Lösung zu kommen; aber nicht ohne den grossen Nachtheil, dass das Hauptinteresse gerade an jenem Punkte, wo die Episode abbricht, erlischt, und nur nothdürftig für die beiden übrigen Acte, den VI. und VII. allmälig wieder aufgefrischt wird."

Die Episode endet also auch theatralischer als das Drama, das uns dafür am Ziele mit einer tiefern und befriedigendern Lösung überraschen wird. Eilen wir denn über die beiden noch folgenden Acte rasch hinweg an's Ziel, wo diese Lösung winkt,

1) Jahrb. f. wissensch. Krit. 1834. S. 850.

und sehen wir, worin dieselbe tiefer und befriedigender, als die der Episode ist.

Der Schicksalsring, den Çakuntalâ beim Baden im Satschi-Teiche verlor, ist in dem Magen eines Satschi-Teichkarpfens oder Rohitafisches, cyprinus denticulatus, wie der Ring des Polykrates, von einem Fischer gefunden worden. Polizeidiener betreffen ihn beim Verkauf des Fundes; erblicken am Ringe die Namenzeichen des Königs, nehmen den Fischer gefangen, und führen ihn, die Hände hinten zusammengebunden, vor den Palast. Der Polizeiaufseher, von Amtswegen mit einer feinen Nase ausgerüstet, riecht dem Ringe den Fischgeruch an, eilt damit zum König und kommt sogleich zurück mit einem dem Werthe des Ringes angemessenen Geldgeschenk für den Fischer, der sich schon auf das Schicksal seines Fisches gefasst gemacht hatte. Jubelnd zieht er mit Wache, Schergen und Aufseher in's Weinhaus. Von letzterem erfahren wir das Verhalten des Königs beim Empfang des Ringes: „Durch seinen Anblick wurde irgend ein herzersehntes Wesen dem Herrn ins Gedächtniss zurückgerufen, das glaub' ich: denn kaum hatte der Gebieter diesen (den Ring) in der Hand, als plötzlich sein sonst so tiefes Wesen ganz in Verwirrung gerieth." Die Verfassung des Königs ist also, beim Erblicken des Ringes, aus dem Zustande des Tiefsinns in den der Verwirrung übergegangen. Um „den Stein des königlichen Weisen" in diesem Zustande zu erforschen, erscheint nun die Nymphe Misrakosi, eine intime Freundin von Çakuntalâ's Mutter, Menaka, auf einem Luftwagen; giebt sich, auf Grund ihres Freundschaftsbandes mit der Menaka, als Çakuntalâ's „anderes Selbst" zu erkennen und steigt auf die Erde nieder.

Inzwischen hat sich in dem Palastgarten ein Mädchenpaar, zur Feier des schönen Wonnemondes, eingefunden, den die indische Nachtigall, Kokila (cuculus indicus), mit ihrem Wonnegesang einläutet, und Schaaren von Amrabäumen (mangifera Indica) gleich einer Doppelreihe von spalierbildenden Einholungs-Jungfern, begrüssen, geschmückt mit Kränzen, Sträussen und Gewinden von duftenden Amraknospen und Blüthen. Die Mädchen sind eben dabei, auf den Fussspitzen solche Knospen als Blumenspende für den bogenführenden Liebesgott Kama zu brechen. Da stürzt ein Kämmerer daher, und auf sie los: Ob sie denn vom

Verbote des Fürsten, das Frühlingsfest zu feiern, nichts vernommen? Nicht die Sylbe, versichern die beiden Mädchen, weder vom Verbote, noch vom Grunde des Verbotes. Der Kämmerer ist so artig, ihnen diesen mitzutheilen, wobei wir zugleich über den Zustand des Königs das Nähere erfahren, was uns der Polizei-Aufseher verschwiegen:

Kämmerer. Wie nun der Fürst jenen Ring erblickte, erinnerte er sich gleich, er sey wirklich von früher mit der liebenswürdigen Çakuntalâ vermählt, und nun habe er sie im Wahnsinn verstossen, und gleich durchdrang innige Reue den Fürsten, der nun

Scheut, was früher er liebte, nicht sich von dem Volk
Jetzt täglich mehr huldigen lässt;
Schlaflos zählt er die Nächte, wälzt sich auf dem Bett
In Einem fort hin und her;
Wenn die Frau'n des Palastes sprechend sich ihm nah'n,
Antwortet er ganz verkehrt,
Und dann zittert am ganzen Körper er, und bleibt
Hochroth vor Scham lange noch!

Nymphe Misrakosi, die, kraft ihrer Nymphenschaft, unsichtbar Alles mit anhört, ruft, eben so unhörbar: „O wie lieb, wie lieb mir das ist!“ Jetzt betritt der König den Garten, von Reue durchdrungen, begleitet von weiblicher Wache und vom Vidûshaka, der seinem Gedächtniss gleichzeitig mit Çakuntalâ entfallen zu seyn scheint. Die Reueklagen des in Gedanken langsam umherwandelnden Königs kommen unserem, auf Shakspeare-Schillersches Pathos gestimmten Ohr etwas matt und schwächlich vor. Die Klageergüsse möchten diess wohl auch in Vergleich mit denen seyn, die wir von Bhavabhûti's Liebeshelden in ähnlicher Lage vernehmen. Für solche Seelenstimmungen reicht die pathetische Kraft des Kâlidâsa nicht aus. Er hat seinen König Duschmanta von Anfang herein nicht tief genug grundirt und angelegt; ihn ohne die erforderliche Grundstimmung, wie schon gedacht, ohne diejenige Affect-Folie eingeführt, die seinen pathologischen Geisteszustand, vom Gesichtspunkte der dramatischen Psychologie, begreifen liesse, deren Märchensymbol nur der Zauber bedeuten soll. Das Charaktermotiv des Königs müsste denn, entsprechend dem Eindruck, den sein Wesen in der ersten, der

idyllischen, Hälfte des Drama's macht, eben nur der Leichtsinn des Wollüstlings seyn. Damit steht jedoch wieder die Zerknirschungsreue in der zweiten Hälfte in Widerstreit, die aber gleichwohl nicht tief und energisch genug erscheint, um etwas mehr als eine zweifelhafte Rührung zu bewirken. Wir sehen uns also in unserer vorbehaltlichen Voraussetzung getäuscht: der Dichter möchte wirklich ein solches leichtsinnige Fürsten-Naturell als Charaktermotiv beabsichtigt haben. Dazu hat er seinen König zu glänzend mit allen andern Fürstentugenden ausgestattet. Oder man müsste eine bis zu diesem Grade von Pflichtvergessenheit leichtfertige Gemüthsart trotzdem für voll nehmen, und glauben: ein König, der in einer so zarten, heiligen Herzensangelegenheit, als Mensch, einer so schnöden, unverantwortlichen Gewissenlosigkeit fähig ist, könne, dessen unbeschadet, als Fürst und Herrscher immerhin ein Ausbund und Inbegriff aller trefflichen Fürsteneigenschaften seyn. Eine solche Psychologie mag bei Hofe als Kanon und Glaubensartikel gelten: Der Dichter, der den Fürsten nicht vom Menschen trennt, schlägt einen solchen Fürstenspiegel in Trümmer und Scherben. Nein. Weil Kâlidâsa eben ein Dichter war, und den Fürsten vom Menschen nicht trennte, andrerseits aber auch als Hofdichter und grösster und kostbarster unter den „neuen Edelsteinen" an Wikramadidja's Hofe, seinem königlichen Liebeshelden nichts Menschliches durfte passiren lassen, das auf den Fürsten einen bösen Flecken werfen konnte — griff Kâlidâsa bona fide zum Auskunftsmittel seines Zaubermotivs und wollte seinen König lieber unzurechnungsfähig als unverantwortlich, lieber gedächtnisslos als gewissenlos erscheinen lassen; wollte lieber das Gehirn seines Königs mit einem Zauberfluch belegen, als dessen Herz verdammen. Dichter und Hofdichter theilen sich in die beiden Motive. Das natürliche, das psychologisch-esoterische Motiv, das für den Kundigen hin und wieder durchblickt, kommt dem Dichter, das exoterische Zaubermotiv dem Hofdichter in Rechnung. Der Fluchzauber ist im Grunde ein Symbol des Fluches, das auf dem Hofdichter ruht. Kâlidâsa's Genie liegt im Banne des Hofzaubers gefesselt. Kâlidâsa's Gedächtniss ist vom Zauberfluch betroffen. Der Hofdichter Kâlidâsa vergisst den Dichter Kâlidâsa, der nur in der ersten, idyllischen Hälfte des Drama's als strahlendster Juwel unter

den neun Edelsteinen hervorleuchtet; in der zweiten Hälfte dagegen sich in dem Maasse verdunkelt, als er seinen König in dem Fegefeuer einer aufrichtigen Reue weiss brennt. Der königliche Erkennungsring wirft einen Schatten auf das Siegel von Kâlidâsa's Dichtergenie, so dass man dieses kaum erkennt.

Nur an einzelnen, seltenen Juwelenblitzen, die durch die Verdunkelung aufglänzen, erkennt man das Dichter-Siegel in der Klagescene. An dem Zuge z. B., wo der König, im Anblick des Ringes wehmuthsvoll verloren, zu diesem im Tone des Vorwurfs sagt:

Wie konntest du lassen den Finger weich und zart
An ihrer Hand, um in den Teich zu stürzen dich? —

Aber freilich,

Der Geist dir fehlt, kannst du ja Schönheit nicht erschau'n;
Doch ich, wie konnt' ich denn die Theure so verschmäh'n?! —

Auch das ist Juwelenblitz von des Dichters Siegelring, dass König Duschmanta sich das von ihm gemalte Bild herbeibringen lässt, worauf jene erste Begegnissscene in der Einsiedelei mit Çakuntalâ und ihren beiden Freundinnen dargestellt ist, und woran er nun die nachbessernde Hand legt, um insbesondere Çakuntalâ's Bildniss zu vollenden und die reizende Gestalt in ihrer ganzen Herrlichkeit, so weit seine Kunst es vermag, darzustellen:

König (das Gemälde betrachtend).

Wie süss kosen die Brau'n! die Wimpern da so hold
Durcheilet ihr Augenpaar!
Wie im Mondlicht gebadet, weiset da der Mund
Beim Lächeln der Zähne Reihe!
Gleich Karkandu[1]) die Lippe wonniglich erglüht! —
Ja dieses Antlitz scheint
Selbst im Bilde zu sprechen, sehnend sich nach Lieb'!
Aus Allem quillt Zärtlichkeit!

Der König verschmilzt mit dem Dichter, und das ist sein Silberblick.

Die unsichtbare Nymphe, Çakuntalâ's „anderes Selbst", durch-

1) Zizyphus jujuba, ein Baum mit rothen Beeren.

webt, vom Könige natürlich nicht gehört, seine Sehnsuchtsklagen mit schicklichen Bemerkungen, wie in Çakuntalâ's Seele gefühlt. Die Einflechtung dieser vom Gesichtspunkt unserer Theater-Praxis vielleicht unzulässigen Figur erscheint uns, nach der indischen Poetik gewürdigt, ebenfalls ein Glanzblick, von des Dichters Siegelring geworfen. Die Klagen des Königs würden ins Leere verhallen ohne dieses nur für den Zuschauer hörbare Çakuntalâ-Echo. „Gleich gross," bemerkt die Nymphe, „erscheinen seine Reue und seine Liebe!" Dagegen spielt der Vidûshaka eine kläglich müssige Figur, und dient nur als Schallbecken für des Königs Sehnsuchtsseufzer.

König. Ach jüngst verstiess ich die Geliebte, die selbst mir nahte,
Und nun verehr' ich auf der Tafel ihr blosses Bildniss!
Das freundlich sprudelnde Gewässer zur Seite lassend,
Freund, lieb' ich hier nun in der Wüste des Sandes Trugbild!

Wieder ein aufblitzender Siegel-Lichtblick, nur aber vielleicht mehr aus der Seele des Dichters als des Helden spiegelnd. Dieser muss ganz in der Situation aufgehen; nicht über die Situation reflectiren.

Der König schilt eine auf dem Bild gemalte Biene, die nach dem Lotos-Munde der Lieblichen strebe:

Oh, Bienchen, wenn du nur die Lippe der Holden letzest, —
Woraus ich Liebe mir gesogen zur süssen Hochzeit:
Gleich sollst du's büssen in dem Kerker des Lotos-Kelches!

Vidûshaka bedeutet ihn: „Diess ist ja nur ein Gemälde!"

König. Wie ein Gemälde? . . .
Was für eine hämische Bemerkung das ist!
Kaum schauet da mein Herz, so ganz ihr eigen,
Die Holde selbst, und hängt an diesem Glück:
Gleich rufst du in's Gedächtniss mir zurück,
Dass ihre Züge nur im Bild sich zeigen —

Und bricht in Thränen aus. Das ist ganz mädchenhaft; nahezu ein kindischer Zug; jedenfalls kein Zug am Dichtersiegel!

Ein überbrachtes Blatt vom Minister setzt den König in Kenntniss, dass ein ohne Leibeserben im Schiffbruch umgekommener Kaufmann ihn, nach dem Gesetze, zum Erben des Vermögens von mehreren Millionen mache:

König (tief betrübt). Furchtbar ist das Loos der Kinderlosigkeit! Er vernimmt, dass eine von des Kaufmanns Frauen in schwangerem Zustande, und bestimmt das väterliche Vermögen dem Erben im Mutterleibe. Ein gut erfundenes Incidenz, nur zu nachdrücklich ausgebeutet, indem der König darüber ganz und gar „in Thränen zerfliesst", wegen seines Leibeserben, den er im Mutterleibe verstossen. Nachdem er in Thränen zerflossen, fällt er auch noch zum Ueberfluss in Ohnmacht; regelrecht nach der indischen Dramaturgie, den Dichter-Stempel möchten wir indessen in dieser Ohnmacht gerade nicht erkennen. Die Nymphe Misrakosi dagegen erkennt in der Ohnmacht das volle Bestätigungssiegel von des Königs wieder erwachter Liebe und enteilt durch die Lüfte, um Çakuntalâ von dieser Lage der Dinge in Kenntniss zu setzen. Zetergeschrei hinter der Bühne vom Vidûshaka, der das Gemälde inzwischen fortgetragen, aus Furcht vor des Königs Gemahlin, Wasumati, die sich im Garten hatte blicken lassen. Was ums Himmels willen geht denn vor, fragt der vom Jammergeschrei des Brahmanen Madhawja aus der Ohnmacht emporgeschreckte König. Zitternd an allen Gliedern meldet der alte Kämmerling: Ein „Geist" wäre aus den Lüften niedergeschossen wie ein Stossvogel, geradesweges auf den Brahmanen los, und entführe ihn eben durch die Luft. Der Brahmane, aus Ganymed's Vogelperspective hernieder, schreit Zetermordio gottesjämmerlich. Der König ruft nach seinem Bogen, legt den Pfeil auf den gräulichen „Kobold" an, und zielt ins Blaue -- Kein Dämon zu sehen; aber vor ihm steht Indra's, des Götterkönigs, Wagenlenker, Mâtalî, mit dem verdutzten Vidûshaka. Der König begrüsst Indra's Wagenlenker, als guten Bekannten. Dieser bestellt ihm einen Gruss von Indra, mit der Bitte, dem Götterkönig schleunig zu Hülfe zu kommen gegen die abscheulichen Dämonen, die Danawer. Der König erklärt sich bereit, und begreift nur nicht das Stossvogel-Ereigniss von vorhin mit seinem Vidûshaka, dem einfältigen Brahmanen Madhawja. Auch darüber giebt ihm der Wagenlenker des Götterkönigs Aufschluss: „Es zeigte sich der Fürst um irgend eines innern Schmerzes willen ganz verändert; darum suchte ich den Fürsten so zum Zorne zu reizen, denn — und setzt ihm die physiologisch-psychologische Wirksamkeit eines solchen Hühnergeier-Versuchs in einem Couplet

auseinander. Darauf sagt der König, von der erhaltenen Aufklärung vollkommen befriedigt: „Dein Ziel, Verehrungswürdiger, ist erreicht," besteigt mit dem Wagenlenker die Luftkutsche, und fährt mit ihm davon, nachdem er seinem Premier-Minister, Pisuna, den Befehl hat zugehen lassen, während seiner Abwesenheit „auf des Volkes Wohl zu sehen." Wir würden keinem indogermanischen Kâlidâsa rathen, den vorletzten Act eines Çakuntalâ-Drama's mit einem Abschluss aus dem Weltumsegler wider Willen zu krönen, wie hier geschieht.

Bei seiner Rückkehr durch die Luft mit demselben Mâtalî, im Beginn des letzten Actes, kann König Duschmanta nicht genug den ausgezeichneten Empfang loben, der ihm in Indra's Himmelsburg vom Götterkönige zu Theile geworden. „Liess ihn doch Indra vor Augen aller Himmelsbewohner den Thron mit ihm theilen. Die Ehrenbezeigung übersteige alle seine Wünsche." Nicht sein Verdienst um Indra, entgegnet der Wagenlenker. Denn ihm, König Duschmanta, habe der Götterkönig ganz allein den Sieg über die Dämonen, die Danawer, zu danken. Der König fragt: „Auf welchem Pfade der Winde fahren wir jetzt?" Mâtalî ertheilt ihm die nöthige Auskunft. Das Gespräch hört sich an wie von zwei Luftseglern aus der Mongolfière:

Auf Gewölk, das wasserschwer,
Fahren eben wir einher.

Das klingt schon nach der Zauberposse. „Allerdings," meint Mâtalî; „augenblicklich wird der Fürst über dem Boden seines Reiches schweben." Der König beschreibt die Landschaft aus der Luftballon-Perspective mit der luftgefüllten Feder eines Wachenhusen.

Mâtalî (mit Hochachtung hinunterschauend). O wie wundersam reizend ist die Erde!

Sie schweben über dem Kimpuruscher-Gebirge, dem höchsten Vollendungssitz der Büssenden. Nun lassen sie sich an der Wohnung von Indra's Eltern nieder, den Gottheiten Kasyapa oder Maritscha und dessen Gemahlin Aditî. Dem König ist, als bade er „in einem See von Ambrosia". Beide steigen aus, Mâtalî meldet den König bei Indra's Vater an. Der König, der sich inzwischen in der Gegend umsieht, hört hinter der Scene die Worte:

„Sey doch nicht so unbändig! Musst du denn überall deine Unart zeigen?“ Der König blickt nach der Seite, von woher die Stimme kam, und sieht einen Knaben, zurückgehalten von zwei Einsiedlerinnen. Der Knabe schleppt einen kleinen Löwen hinter sich her. In demselben Augenblicke ist auch schon der Junge mit der Einsiedlerin und dem kleinen Löwchen, „das eben am Euter noch trank,“ eingetreten.

Knabe (lachend). Mach auf, mach doch auf das Maul, kleiner Löwe; deine Zähne hier will ich zählen!

Der König fühlt sich von wunderbaren Empfindungen bewegt beim Anblick der Knaben. Eine des Einsiedlerinnen zum Knaben:

Die Löwin dort zerreisst dich, wenn du ihr Junges nicht los lässest!
Knabe (lächelnd). Ei, ich fürchte mich auch gar gewaltig!
König (erstaunt). Es erscheint mir das Kind hier als Keim von künftiger Herrlichkeit.

Er erkennt in der Hand des Knaben, der sie nach einem von den Frauen ihm versprochenen Geschenke ausstreckt, „das Zeichen eines Weltherrschers.“ Der Knabe will nicht vom kleinen Löwen lassen. Die Einsiedlerinnen erblicken den König und ersuchen ihn, „den jungen Fürsten der Thiere, der unter der Hand des Kleinen so gequält wird, zu befreien. Nun bemerkt auch die eine der Frauen die grosse Aehnlichkeit, die der König mit dem Kinde habe. Der König fragt nach der Abstammung des Knaben, den er für des Einsiedlers Sohn gehalten. Die Einsiedlerin sagt: Er stammt von Puru. Die Mutter sei eine Nymphe, die ihn in diesem heiligen Hain geboren. Dem Knaben wird von der zweiten Einsiedlerin ein irdener Pfau als Spielzeug mit den Worten angeboten: „Schau doch, wie hier das Çakuntâ (Vogel) lieblich ist?“ [1])

Knabe (schnell hinblickend). Wo ist denn meine liebe Mutter? . .
König (zu sich selbst). Wie? Çakuntalâ heisst seine Mutter?! — Doch, es können auch andere denselben Namen führen. Möchte sich nicht am Ende diese Hoffnung, gleich einem Trugsee der Wüste, umwandeln zum Entsetzen?

1) Im Indischen: Çakunta — lavanjam = Vogel und Schönheit.

Zu seiner Ueberzeugung bedarf es noch einer Zauberprobe. Dem Knaben war sein Armband unterm Spielen mit dem Löwen entfallen. Das Band ist ein Amulet, das ihm der heilige Maritscha bei der Geburt geschenkt. Wenn das Armband zur Erde fällt, hebt es keiner ungestraft auf, als die Eltern des Kindes und der Geber des Geschenks. Bei jedes Andern Berührung verwandelt sich das Armband in eine Schlange und sticht. Zauberei muss erst die Stimme der Natur im Vaterherzen gut heissen. Verzauberung hatte sie betäubt, und Zauberspuk muss sie wieder wecken. Das Amulet ist ein Pendant zum Erkennungsring. Sollte darin die von Rückert verheissene tiefere und befriedigendere Lösung liegen? Râma's Erkennung seiner Söhne und seines Weibes aus dem Spiegeldrama in Bhavabhûti's Schauspiel, die scheint uns die tiefere und befriedigendere Lösung. Entweihung ist es in unsern Augen: die Göttlichkeit des Vatergefühls, der Herzensstimme eines Vaters, erst durch eine vorläufige Zauberprobe legitimiren, sanctioniren zu lassen:

König (erfreut). Jetzt darf ich doch wahrlich frohlocken über die Erfüllung meiner Sehnsucht!

Freilich wohl. Wer durch Zauberei um sein Vaterherz kommt, der kann es auch nur durch Zauberei wieder gewinnen. Nimmermehr aber kann eine solche dumpfe Naturgebundenheit für eine tiefere und befriedigendere Lösung, als die in der Episode gelten, wo König Duschmanta's aus dem triftigsten Grunde verholene Ueberzeugung von Çakuntalâ's Treue und Unschuld, und seine Gewissheit, der Vater des Kindes zu seyn, durch eine vor allen Grossen und Weisen seines Reiches erschallende Himmelsstimme zu öffentlicher Kunde gelangt; wo diese Himmelsstimme nur eine figürliche Bedeutung hat; nur das himmlische Wahrzeichen gleichsam ist von der Stimme des Vaterherzens und der Natur.

„Wie der Puruer diess hörte, was die Himmlischen kündeten,
Sprach er innig erfreut also zu der Priester und Räthe Schaar:
Auch ihr höret, o Hochweise, dieser himmlischen Boten Wort;
Ich erkannte ja gleich diesen meinen leiblichen Sohn;
Hätt' ich aber auf ihr Wort hin zum Sohn diesen genommen gleich,
Zweifel hätte das Volk immer; nicht so gereinigt wär' er jetzt.“ . . .

Das Zauberstückchen mit dem Amulet scheint uns eher eines indischen Gauklers, als eines Dichters wie Kâlidâsa würdig. Glücklicherweise löscht der natürliche Zauber des Knaben, des prächtigen Puru-Jungen, das Gauklerkunststück aus, und wir dürfen in den wenigen Meisterzügen wieder bewundernd rufen: das ist des Dichters Gottesfinger!

Die Frauen eilen, Çakuntalâ'n das Ereigniss zu melden. Der König will den Knaben nicht lassen.

Knabe. Lass mich, lass mich! Zur lieben Mutter will ich hin!
König. O Sohn, wenn du mit mir hingehst, wirst du die Mutter erfreuen!
Knabe. Duschmanta ist mein Vater und nicht du!
König (lächelnd). Diese Verläugnung erhöht meine Zuversicht!

Dieses Eingeständniss, dass seine Zuversicht noch einer Erhöhung bedarf, erhöht unsere Ueberzeugung von seinem nunmehr über jeden Zweifel erhabenen unerschütterlichen Vaterbewusstseyn keineswegs. Diess aber zeigt wieder von unseres Dichters erstaunlichem poetischen Zartsinn und Feingefühl für scenisches Hinhalten, Aufsparen, für dramatische Zuspitzung und Gipfelung, dass die Scene mit Çakuntalâ's in diesem Momente erfolgendem Hinzutreten culminirt. Eben so gewiss fühlen wir aber auch auf dieser Gipfelscene den Fluch des ganzen Stückes ruhen: die Seelengebundenheit der dramatischen Hauptpersonen, die jene Freiheit des Bewusstseyns aufhebt, aus welcher allein die dramatische Zurechnungsfähigkeit und Culpabilität entspringt. Selbst der Wahnsinn, als tragisches Moment, muss mit seinen feinsten Ursprungsfasern in dieser Freiheit des menschlichen Bewusstseyns wurzeln; muss in einer tragischen Leidenschaft wurzeln, die eben nur jenes bewusste Wollen und Begehren in seiner intensivsten, glühendsten Erscheinungsform, in seiner Incandescenz, seiner bis zum Schmelzpunkt durchlichteten Weissglühhitze gleichsam darstellt. Aus solcher in Freiheit des Bewusstseyns, Wollens und Begehrens eingetauchten und davon berauschten Gemüthsverfassung vermag allein und ausschliesslich das dramatisch tragische Pathos hervorzubrechen; wie aus den granitenen, von der fessellosen Meerfluth umwogten und darin festgegründeten Vulcanen ein Verderben ausschüttendes, alles zertrümmerndes Flammenmeer emporschlägt, fessellos, wie die Meerfluth, die sie

gebar. Freiheit des Bewusstseyns in den tiefsten innersten Ursprungsgründen der Thatmotive, als ihr unterirdischer Feuerheerd und Flammen-Eruption der Leidenschaft — diese Doppelgluth muss der Feuerodem des dramatischen Genies athmen. In unserem Schauspiel erscheint jene, die Freiheit des Bewusstseyns, völlig erloschen; und das Pathos in eine leise Rührungs-Erzitterung verschwebend, äolisch zart. Könnte hierüber noch ein Zweifel bestehen, würde ihn der Schluss vollends zerstreuen.

Çakuntalâ kommt nachsinnend daher; nachsinnend über das Zauber-Amulet, das sich nicht, wie sie schon erfahren, bei der Berührung des Fremden verwandelt. Ihre Seele befindet sich also immer noch in einem Traumzustande; in der Atmosphäre des magnetischen Mondwandelns. Bei ihrem Anblick — welcher Moment! — ruft der König: „Ach, da ist sie ja, die geliebte Çakuntalâ!" Ist das der Empfindungsausdruck für diese Situation? Und stellt dann in einer Versstrophe malerisch-kühle Betrachtungen an über ihre äussere Erscheinung, als ob er sie durch die Lorgnette beobachte. Çakuntalâ immer nachsinnend: „Ist denn das nicht wirklich der Sohn meines Herrn?" . . . Nur der Knabe erfrischt uns die Seele. Er sagt zur Mutter: „Liebe Mutter, dieser Fremde hier nennt mich Sohn."

> König. Geliebte, meine frühere Grausamkeit gegen dich hat jetzt eine glückliche Umwendung erfahren; drum bitte ich dich, mich wieder zu erkennen.
>
> Weg ist, Heil mir, die Betäubung . . .

Çakuntalâ findet keine Worte: ihre Stimme erstickt in Thränen. Das mag gelten. Bhavabhûti — Shakspeare ganz bei Seite — hätte seine Leidensheldin in solchem Momente vielleicht doch Worte sprechen lassen, denen man die von Thränen erstickte Stimme anerkennen konnte. Wie ein erfrischender Finkenschlag klingt durch dieses blüthenhauchige Düftewehen der Eltern-Gefühle des Knaben Frage: „Liebe Mutter, wer ist denn das?"

> Çakuntalâ, Frage das Geschick! (weint.)
> König. Mögen, Holde, doch aus deinem Herzen
> Schwinden jetzo der Verstossung Schmerzen;
> Seltsam trübte Wahnsinn einst mich ganz!

Jetzt erst fällt er ihr zu Füssen. Nichts Zarteres, nichts schä-

ferisch Süsseres, als was der König, nachdem ihn Çakuntalâ hat aufstehen heissen, in einer Versstrophe turtelt:

> Diess Thränchen, welches ich dir einstens betäubt hervorrief,
> Das noch die Lippe dir da trübt, o Holde, lass mich's
> Von dieser etwas nur gebogenen Wimper jetzo
> Wegwischen, Liebste, und mich so von der Reu' befreien!

Beim Wegwischen des Thränchens erblickt Çakuntalâ den Ring. „O Sohn meines Herrn, diess ist jener Ring."

> König. Allerdings; durch die wundersame Art, wie er uns zukam, fand ich mein Gedächtniss wieder.
>
> Çakuntalâ. Ihm also hab' ich es in der That zu verdanken, dass mir das schwer zu erreichende Zutrauen meines Gemahls zu Theil wurde!

Allerdings und in der That, du lieblichste aller verstossenen Frauen! keinem Andern als dem Ring. Das wird dir, Holdeste, im Thronsaale von Indra's Eltern erst recht einleuchten, wohin euch diese eben durch Indra's Wagenlenker, Mâtalî, entbieten lassen, euch selbdritt.

Beim Anblick der Drei, Vater, Mutter und Sohn, ruft Indra's Vater:

> Wie schön! Çakuntalâ reizvoll und das liebliche Kind und du:
> Andacht, Reichthum und Pflichttreue, in der Dreizahl ihr jetzt mir naht!

König Duschmanta giebt nun dem Maritscha oder Kasyapa, dem Gottvater von Indra, ein kurzes Resumé seines Geschickes, worin er als Motiv der Verstossung seines Weibes „die Schwäche seines Gedächtnisses" angiebt: „Später aber kehrte mir beim Anblick eines Ringes die Besinnung zurück, und ich erkannte meine frühere Gattin. Ganz wundersam erscheint mir dieses."

> In solchem wahnsinnigen Zustand war ich!

Nun ist ein wahnsinniger Zustand immerhin ein Seelenzustand, und, da König Duschmanta noch nichts von dem Zauberfluche des Büssers Durwasa weiss, darf man immerhin annehmen: Duschmanta klage seine Gemüthsverfassung an, die ihm unerklärlich erscheint. Aber selbst in dieser ausgesprochenen Unerklärlichkeit liegt ein Vorwurf gegen sich und seine unbegreifliche Geistesverfassung, die allein die Verstossung und das Herzeleid

seines makelreinen Weibes verschuldet. Wie Einer, dem sein unverantwortlich schlechtes Gedächtniss einen argen Streich gespielt, sich vor die Stirne schlägt und sagt: Ich Esel! Dabei kann immer noch eine Art von Selbstverschulden bestehen bleiben, mithin auch eine Art von subjectiv dramatischem, wenngleich nur pathologischem Motiv. Um uns aber jedweden Zweifel über sein, des Dichters, Absichtsmotiv zu nehmen, spricht er zu guterletzt seine Helden selbst von solcher Schuld frei. Kein irgendwelcher menschliche Gemüthszustand, keine durch irgend welche, sey es körperliche oder Geistes-Affection bewirkte Seelenstimmung habe die Katastrophe verschuldet. Nichts weniger. Duschmanta geht aus den Conflicten und aus der Katastrophe des Drama's völlig schuld- und vorwurfsfrei hervor. Seine Seele ist so makellos, so rein von jeglichem dramatischen Fehler, wie ein neugeborenes Kind, und Duschmanta so wenig, wie dieses, ein schuldbehafteter, der Sühne bedürftiger, ein dramatischer Held. Ja weniger noch ein bussschuldiger, dramatischer Held, als ein neugeborenes Kind, das, vermöge der Erbsünde, schon seines Fleisches Erbe, den Keimfleck aller dramatischen Sünden, mit auf die Welt bringt. Kurz, der Dichter der Çakuntalâ lässt keinen Hauch von Verantwortlichkeit, von Zurechnungsfähigkeit auf dem Helden seiner Katastrophe haften, nicht den äussersten Schein einer dramatischen Ursachsbeziehung zur Peripetie und Katastrophe; nicht ein Atomenstäubchen folglich von dramatischer Berechtigung. Der Zauberfluch und der Fluchzauber, diese allein haben Alles auf dem Gewissen. Jener Duschmanta, der Frau und Kind verstossen, war gar nicht der rechte Duschmanta, der Duschmanta der ersten vier und der letzten zwei Acte; sondern ein Wechselbalg, den der Fluch des weisen Büssers in den fünften Act hineingehext, wie die Drude die Strohpuppe in die Wiege, statt des Kindes von Fleisch und Blut:

Maritscha. Sohn, lass diese Furcht über deine Versündigung; höre, wie nur Betäubung dich ergriff.

König. Ich merke auf.

Maritscha. Als ja Menaka die verstossene und betrübte Çakuntalâ vom Nymphen-Teiche herbrachte, so durchschaut' ich das Ereigniss kraft meines tiefen Nachdenkens, wie nämlich diese fromme, tugendreiche Frau durch Durwasa's Fluch

verstossen sey, und wie der Fluch sich enden werde bei dem Anblick des Ringes.

König (aufathmend, zu sich selbst). So bin ich denn frei von jenem Vorwurf!

Dass er nämlich im wahnsinnigen Zustand gehandelt, also doch gehandelt, was, wie sich jetzt ausweist, Durwasa's Fluch ganz allein besorgte. Und Çakuntalâ, was meint denn sie dazu?

Çakuntalâ (zu sich selbst). O Wonne! Gegen seinen Willen verwarf mich also der Sohn meines Herrn? Er konnte sich in der That mein nicht erinnern!

Dass die himmlische Seele den Sohn ihres Herrn entschuldigt, ist ganz in der Ordnung. Ein anderes ist es, ob der Herr seines Sohnes, ob der Dichter seinen Duschmanta frei von jeder dramatischen Verantwortlichkeit sprechen durfte, und ob der Sohn seinen Herrn und Schöpfer von der schweren Versündigung gegen die Grundkategorie des Drama's frei sprechen darf, auf welche König Duschmanta, merkwürdiger Weise, sich selbst beruft in seiner resumirenden Schlussbetrachtung:

So folgt sich stets Ursach' und Wirkung regelrecht!

Und gegen die sein Drama, dessen Held er ist, so arg verstiess! Schicksalswendungen und Katastrophen ohne irgend welches Schuldmotiv, was sind sie, wenn nicht Wirkungen ohne Ursache? Alles andere sind sie, nur keine dramatischen Peripetien und keine dramatischen Katastrophen. Von demselben Zauberbanne bekennt auch Çakuntalâ ihr Bewusstseyn gefesselt und betäubt. „Wahrhaftig“ — lautet ihr stilles Geständniss — „der Fluch traf mich, als ich mit meinem Herzen abwesend war; sagten mir doch die Freundinnen beim Abschiede allzuzärtlich: „Wenn der König sich dein nicht mehr erinnern sollte, so reich' ihm nur diesen Ring dar.“ Das sagten ihr die Freundinnen, und sie achtete trotzdem so wenig dieser Winke und des Ringes, dass sie ihn beim Baden gedankenlos ins Wasser fallen liess? Bisher hatte sie sich diese Achtlosigkeit erklären können, wie sie das Ueberhören des Fluches sich erklärte; damit nämlich, dass sie „mit dem Herzen abwesend war“ und sich dergestalt eines allzuträumerischen Brütens über ihren Liebesgedanken, eines Schattens von Selbstverschulden also, hatte zeihen können; eines Scheines

von psychologischem Schuldmotiv immerhin, das ein Element des dramatischen Pathos, des Mitleids und der Rührung bildet. Jetzt aber weiss sie es besser: „damals fragte ich Unglückliche nicht genauer nach. — Doch, Durwasa's Fluch hielt mich ja überwältigt; wie konnt' ich da noch fragen?“ Durwasa's Fluch hält das ganze Gedicht überwältigt, dessen dramatische Seele mindestens. Durwasa's Fluch hält auch unsere Sympathien mit dem Liebespaar in Bann und Zauber, das wir, aus allgemeiner Menschenliebe, bedauern, beklagen können, dessen Geschicken wir aber nicht aus vollem, von den Leidgefühlen des dramatischen Mitleids und der dramatischen Furcht bewegten Herzen, auch nur Eine Thräne widmen können. Denn welches Mitleid sollen wir mit Duschmanta fühlen, der beim Verstossen seiner Gattin und Mutter seines Kindes nichts empfand, weil seine Seele in einem gebundenen, fluchbetäubten Zustande erstarrt lag? Welches Mitleid für Çakuntalâ fühlen, die, von einem ähnlichen Seelen-Zauberschlaf befallen, den Erkennungsring verliert, den ihr die Freundinnen ausdrücklich auf die Seele gebunden? Und wie denn tragische Furcht empfinden, da wir nur in dem Falle ein ähnliches Unglück auch für uns befürchten könnten, wenn der Zauberfluch symbolisch gemeint wäre; wenn aus der Sinnbildlichkeit des Märchenspiels die Warnung vor irgend einem menschenmöglichen, irgend einem selbsteignen, persönlichen Verschulden hindurchblickte, das allein unsere persönlich-menschlichen Sympathien zu wecken vermöchte; — wenn wir hinter der Märchenhülle der Zauberwirkung den wahren Sinn, die eigentliche Herzensmeinung des Dichters: die Andeutung eines Schuldmotivs ahnen dürften. Von Seiten Duschmanta's z. B., als sein Verschulden den unedlen, unwürdigen Argwohn gegen eine solche Gattin herausempfänden, die er durch eine Gandharwa-Ehe, d. h. aus freier, gegenseitiger Liebe, durch eine Herzens-Ehe, sich verbunden; von Seiten Çakuntalâ's das Schuldmotiv einer bis zum Selbstvergessen, bis zur Selbstverlorenheit sich hingebenden Liebessehnsucht aus dem Zaubermotiv heraus empfänden. Diese menschliche Deutung seiner Fabel zerstört der Dichter selbst durch die unumwundene Schlusserklärung: die Zauberwirkung des Fluches sey ausschliessliches Grundmotiv, und die Herzen seines Liebespaars blieben gänzlich aus dem Spiel. Man müsste noch

zaubergläubiger als ein indischer Yogi seyn, um nicht zu empfinden, dass ein solcher vom Dichter selbst bekannte Fabelsinn seines Schauspiels den poetisch-dramatischen Zauber des Gedichtes zu einem übernatürlichen Zauberspuk phantasmagorirt. Die Episode — wir müssen es wiederholen — die Çakuntalâ-Episode im Mahâbhârata überragt an poetisch-menschlicher Bedeutsamkeit, geistigem Dichtungsgehalt, vor allem in Bezug auf die Qualität, welche der Poesie erst die volle, göttliche Weihe ertheilt, in Bezug auf den philosophischen Grundgedanken, das eigentliche Culturmoment der dramatischen Poesie — die Çakuntalâ-Episode überragt das Schauspiel Çakuntalâ so hoch, so majestätisch hoch, wie der Himalaya sich über das kleine Paradies eines idyllischen Blumengeländes, eines gewürzereichen Lustthales erheben mag, das zu seinen Füssen liegt, ihm Blumenopfer weihend und balsamische Vermählungsdüfte liebetrunkener Blüthen. Was die Anschauung vom Wesen des Geistes und Bewusstseyns betrifft, so erscheint uns die speculative Auffassung desselben in der indischen Philosophie weit poetischer, als die in Kâlidâsa's Çakuntalâ. Der traumhafte Betäubungszustand des Geistes durch die Mâyâ mag sich darin abbilden; nicht aber die von der Vedanta- und Sankhya-Philosophie gelehrte Erwachung aus diesem Traumschlaf durch Rückversenkung und Verinnerlichung des Urgeistes in sein Wesen; durch höchste Selbsterkenntniss des Brâhma als Pûrusha. An der märchenhaften, durch Puck's Zauberblume in Shakspeare's Sommernachtstraum bewirkten, scheinbar ähnlichen Einschläferung des Bewusstseyns bei „Demetrius“ wird sich uns der wesentliche Unterschied sowohl in der Auffassung solchen Traumlebens der Seele, als auch in der Benutzung dieses Zustandes als dramatischen Motivs, am deutlichsten erweisen.

Aber auch das indische Drama kann ein Theaterstück aufzeigen, das ein solches Motiv unvergleichlich speculativer, dramatisch tiefer und poetisch-pathosvoller durchführt. Wir meinen Bhâvabhûti's Schauspiel, Uttara Râma Cheritra. Wer weiss, ob Goethe, wenn er es 1792 gekannt hätte, seine Çakuntalâ-Distichen würde gedichtet haben? — Möglich aber auch, dass ihn gerade der tiefere dramatische Werth des Uttara Râma gegen diesen gestimmt und seinen Enthusiasmus für die überwiegend lyrisch-idyllische Çakuntalâ und das poetisch Wollüstige dieses

sinnlich ätherischen Reizes, der seinem Genie gemässer war, nur noch lebhafter erregt hätte. Hat doch Goethe sogar in Shakspeare mehr den Dichter im Allgemeinen, als den dramatischen Dichter bewundern und preisen zu müssen geglaubt. Wer weiss aber auch, ob die Geschichte des Drama's selbst manche Charaktere des zaubergewaltigen Goethe, nicht auch vom Durwasa-Zauber der Haltlosigkeit, der Kraft- und Willenlosigkeit, angeweht glauben, und diess geeigneten Ortes nachzuweisen sich veranlasst sehen dürfte? Ja wer kann im Voraus wissen, ob die Geschichte des Drama's, betreffenden Ortes, sich nicht gemüssigt finden dürfte, die Selbstzwecks-Kunstlehre, die Kunstphilosophie der wesenlosen, aller Zeittendenz, allen tagesgeschichtlichen Zeitgehaltes baaren Kunstgenuss-Schönschwelgerei, die Aesthetik der Zeitentfremdung oder Romantik, die noch immer die deutsche Poesie beherrscht, als den Durwasa-Fluch zu bezeichnen, der namentlich das deutsche Drama entnervt, und einerseits zum Schema-Gerippe einer geistlosen Technik des Drama's und römischen Larven- und Lemuren-Tragik ausstreift und aufspreizt; andernseits in eine Nebelphantastik verbrodelt, worin alle neun zu Teufelsbräuten gesalbte Musen, auf den tragischen Böcken des Zukunftsdrama's reitend, ihren mittelalterlichen Hexen-Sabbath in der bekannten Stellung abhalten, die Gesichter nämlich nach aussen und hinten gekehrt und, vom lebendigen Leben abgewandt, rückwärts schauend in die Nebel der Vergangenheit. Die Bretter, welche die Welt der Gegenwart bedeuten, hatten die neun Helikon- oder Pindus-Hexen vorher — wie Brockenhexen sich von Latten bei ihren schnarchenden Ehemännern vertreten liessen — dem deutschen Kunstmichel ins Bett und in die Arme gelegt. Er hält sie fest und hält sie warm, und träumt in seinem Zauberschlaf von Tausendthalerdramen, die an Schiller's trieterischem Geburtstagsfeste mit ewigfrischen, aus Tausendgüldenkrautblättern gewundenen Kränzen von ordentlichen Professoren gekrönt werden. Und sieht schon im Traume an Schiller's Wiegenfeste in Schiller's Wiege einen wiedergeborenen kleinen Schiller liegen, weichgebettet in Preiswindeln von Tresorscheinen, und aus einem aus Bankzetteln gewickelten Steckkissen lächeln.

Die weittragende, bis in die neueste Zeit fortdauernde Wirkung des Zaubermotives in der Çakuntalâ mag auch die über-

greifende Besprechung desselben entschuldigen. Hinsichtlich des Schluss-Endes erübrigt nur noch zu erwähnen, dass Indra's Vater, Maritscha, den frommen Kanwa mit der frohen Botschaft beschickt: Seine, Kanwa's Tochter, Çakuntalâ, sey, nach Ablauf von Durwasa's Fluch, von Duschmanta wieder erkannt und aufgenommen worden. Den definitiven Schluss erhält das Stück von König Duschmanta, der es mit folgendem Segensspruch zu Rande bringt:

Es sey der Herrschende nur bedacht auf Völkerglück!
Die Göttin Wissenschaft von den Weisen hochgeehrt!
Und mich bewahre doch vor dem zweiten Erdenloos
Der bläulich-röthliche, der verehrte ewige Gott!

Der bläulich-Röthliche ist Gott Çiva, von welchem König Duschmanta den Erlass seiner Wiedergeburt erfleht. Der bläulich-Röthliche hat ihm die Wiedergeburt nicht erlassen. Wir werden unsern König Duschmanta, seiner Zeit, in mehr als Einer Gestalt wiederfinden, Dank der unbezwinglichen Passion, die er für Wiedergeburten hat, der bläulich-Röthliche.

Vikrama und Urvasî,
oder
der Held und die Nymphe.

Dürfen wir doch im Helden dieses zweiten, dem Kâlidâsa zugeschriebenen Schauspiels, in Purûravas, Könige von Pratishthána, einen wiedererstandenen Duschmanta; in der Nymphe, Urvasî, eine andere Cakuntalâ erblicken, und über Beide, den Helden und die Nymphe, ein im Motive ähnliches, durch Verzauberung und Zauberbetäubung verschuldetes Schicksal verhängt glauben.

Die Scene des ersten Actes stellt den Höhenzug des Himalaya vor. Eine Schaar von Apsaras oder himmlischen Nymphen erscheint in ängstlicher Flucht, nach Hülfe rufend. König Purûravas, auf einem Himmelsfuhrwerk mit seinem Wagenlenker daherschwebend, vernimmt von den Nymphen die Veranlassung des Tumultes: Eine ihrer Gespielinnen, die Nymphe Urvasî, sey mit ihrer Freundin Chitralêkhâ so eben von Dânava Kési,

dem Könige der bösen Geister, der Asuren, entführt worden. Held Purûravas, in vollem Strecklauf hinter dem Nymphenräuber her, jagt demselben augenblicks die schöne Beute ab und erscheint auch schon auf der Scene wieder, hoch in Lüften auf seinem Wagen mit der Nymphe Urvasî, die ohnmächtig in den Armen ihrer Freundin Chitralêkhâ liegt. Sie erholt sich unter dem liebkosenden Zuspruch der Freundin und den zarten Aufmerksamkeiten des Königs. Ihr erstes Aparte, beim Erwachen aus der Ohnmacht, und nach einem heimlichen Blick auf den König, ist: „Wie fühl' ich mich dem Dânava (ihrem Räuber) verpflichtet!" König Purûravas erwiedert Urvasî's heimlichen Blick und ersten verstohlenen Liebesseufzer mit seinem stillen Entzückungs-Aparte: Ein solches Geschöpf könne unmöglich die Tochter eines alten Einsiedlers seyn, wie die Legende erzählt. Einer so übernatürlichen Schönheit müsse die Liebe selber Gestalt und Form, der Mond seinen Glanz und der blumenüppige Frühling den Zauberring verliehen haben, um Menschen und Götter mit Liebeswahnsinn zu berücken. Wechselseitige Umarmungen der Nymphenschaar und Urvasî's. Freudvolle Dankesergiessungen, dem Könige Purûravas dargebracht ob der Nymphenschwester heldenthümlicher Rettung. Brausendes Wagengetöse von Osten her. Chitraratha, König der Gandharvas, oder männlichen Chorsänger in Indra's Himmel, und ihr Sigrist und Vorsänger, kommt herangesaust, um den Heldenkönig, im Auftrage Indra's, nach der Götterhalle Swerga, in der Himmelsburg, zu entbieten und Gott Indra's persönlichen Dank für die Befreiung von dessen Lieblings-Nymphe, Urvasî, aus den Klauen des Dämons, entgegen zu nehmen. Bescheiden lehnt der Held den Ruhm von Urvasî's Befreiung ab, die allein Indra bewirkt habe, der mit seines Donners Allgewalt die Arme aller Derer ausrüste, die für seine Sache kämpfen. Gott Indra möchte entschuldigen, wenn anderweitige Pflichten ihn zur Zeit verhinderten, der Einladung Folge zu leisten. Der Choristen-Kônig, Chitraratha, fährt dann mit den Nymphen und Urvasî ab, nicht ohne heimlichen Trennungsschmerz von Seiten der letztern, und nicht ohne diesen Schmerz, wie Çakuntalâ bei ihrem ersten Abschied von Duschmanta, durch allerlei reizende Verzögernisse zu erkennen zu geben, z. B. durch Verwickelungen der Gewandsäume in

Gestrüpp und Schlinggewächse, woran es auch, zu solchem Behufe, in den höchsten Regionen der Himalaya-Kuppen nicht fehlen darf. Dass König Purûravas ihr, die sein Herz davon trägt, mit einem langen Liebesseufzerblick nachschaut, versteht sich von selbst: „So flieht der Schwan mit dem kostbaren Raube, der Nectarmilch, entschlürft dem Lotusstengel.“

Der zweite Act spielt in König Purûravas' Palast zu Prayaga (Allahabad), und wird von unserem alten Bekannten, dem Vidûshaka, hier Mánavaka genannt, damit eröffnet, dass er sich von der Hofdame Nipunikâ, einem Kammerfräulein der Königin Ausinarî, Gemahlin Königs Purûravas, den Namen der unbekannten Schönen ablocken lässt, um welche sich der König in Liebesgram verzehrt. Seinen Gebieter versichert er nichts desto weniger in der nächsten Scene seiner unverbrüchlichsten Verschwiegenheit, mit unverholenen Andeutungen, dass die von allen Essenzen und Wohlgerüchen trunkenen Liebessehnsuchten und Schwärmereien des Königs nach der entschwundenen Nymphe ihn keinesweges unempfindlich gegen die nicht minder süssen und seine Seele berauschenden Braten- und Kuchendüfte zu stimmen vermögen, welche von der Hofküche herüberwehen und sich so ätherisch mit den Balsamhauchen der Blüthen aus dem Schlossgarten mischen. Sie betreten den Lusthain. Die Scene schwimmt und badet in Frühlingspoesie:

Madhawiblüthen bethauend,
Liebetändelnd mit dem Kundaspross,
Vereint er (der West) Lieb mit Freundlichkeit,
Und erscheint recht wie ein Liebender;
Vorn roth, gleichwie ein Mädchennagel Kruwaka (Blume),
Açoka sehnsüchtig erglüht. [1])

Urvasî und Chitralêkhâ erscheinen in der Luft; schildern aus der Vogelperspective die Gegend und schweben hernieder; bleiben aber für den König und seine Begleiter unsichtbar, deren Gespräch sie belauschen. Erbangniss und Wonne wechseln in Urvasî's Herzen, je wie ihre Gewissheit, dass sie der Gegenstand des Gespräches, ab- oder zunimmt. Urvasî schreibt auf ein Blatt vom

1) Nach Höfer's Uebersetzung: Urvasi oder der Preis der Tapferkeit. 1837.

Bujabaum, einer Art Birke, einen Liebesgruss und lässt das Blatt in der Nähe des Vidûshaka fallen, der es aufhebt. Der König erblickt die Schriftzeichen. Freund Mánava errathet sofort die Absenderin des Blattes. Der König liest den Liebesgruss; der Vidûshaka, vom zärtlichen Inhalt hoch entzückt, bedauert nur, dass es keine Einladung zum Mittagstisch; wie der König von der Erscheinung der nun sichtbar gewordenen Chitralêkhâ hoch erfreut, das Eine nur beklagt, dass es nicht Urvasî ist. Nun nähert sich auch diese zitternd vor Schaam und Liebe. Kaum ist das geschehen, erscheint ein Götterbote in der Luft, als Theaterdiener von Indra's himmlischer Hofbühne, mit der Aufforderung: Nymphe Urvasî möchte ungesäumt sich zur Uebernahme einer Rolle in einem neuen, von Gott Indra's Hofdichter und artistischem Director, Bhârata, in Scene gesetzten Stücke, einstellen. Trennungsweh, Abschiedsseufzer — es hilft nichts. Indra's Theatergesetze sind noch strenger, als die unserer Hoftheater, und ein artistischer Director, der ein neues Stück aufführen lässt, ein hirkanischer Tiger. Urvasî muss gehorchen. Im Nu ist sie mit der Freundin verschwunden. Der König folgt ihr wieder mit einem in Sehnsuchtswahnsinn rollenden Blicke nach, den sein Freund, der Vidûshaka, mit einem vor Verwunderung dermassen aufgesperrten Munde begleitet, dass er darüber das Bujablatt mit dem Liebesgruss fallen lässt. Beide suchen danach. Vergebens. Der Wind hat es schon verweht. Sie entfernen sich, im Suchen vertieft. Mittlerweile hatte die Königin Ausinarî den Garten mit ihrer Vertrauten, Nipunikâ, betreten. Was geschieht? Der Wind spielt ihr das fliegende Blatt nicht in die Hand, sondern an den Fuss: das Buja-Briefchen bleibt an einer ihrer Fussspangen haften. Nipunikâ wickelt es los; liest es und sagt zur Königin: „Hier wird die ganze Geschichte offenkundig.“

Ausinari: „Nimm es mit. Mit diesem Geschenk wollen wir den Nymphenbefreier besuchen. Die Königin überreicht dem wieder sichtbar gewordenen und über den Verlust betrübten Könige das Blatt. Der König fällt ihr zu Füssen:

Lass dein Zürnen, du Schlanke, verzeihe!
Freilich ich bin der Schuldige . . .

Die Königin erwiedert mit einem empfindlichen Verweise: „Ich fürchte deine artige, schmeichlerische Reuebezeigung,“ und geht

mit ihrem Gefolge zürnend ab. Der bestürzt zurückgebliebene König, von dem Vidûshaka an die Mittagsstunde, die längst vorüber, dringend erinnert, schliesst den Act mit einer malerischen Beschreibung der Tageszeit, indessen Mánava's im Stillen knurrender Magen sich weniger nach solcher die Mittagszeit malenden Poesie sehnt, als nach Mahlzeiten für mahlende Zähne, die grössten Mahler von Küchenstücken mit sattem Auftrag und dramatisch bewegtem Kieferspiel voll Handlung und packendem Interesse.

Wir sind in der Waldsiedelei des Bhârata, wo uns der dritte Act zwei Schüler entgegen führt, von denen wir allerlei erfahren. Zunächst den Titel des neuen, von Indra inzwischen aufgeführten Stückes: „Gattenwahl der Lakschmi." Sodann, dass Urvasî, welche die Lakschmi spielte, sich versprochen, indem sie auf die Frage: „Zu wem von ihnen (den beiden Bewerbern) neigt sich dein Herz?" statt Puru-Shottama zu nennen, Purûravas nannte. Bhârata, der ihr die Rolle einstudirt, gerieth über die Verwechselung in eine solche Wuth, dass er die Urvasî, mit mehr Recht als der weise Durwasa die Çakuntalâ, verfluchte, und ihr zugleich den Contract mit den Worten kündigte: „Weil du mein Gebot übertreten, darum wirst du deiner Rolle im Himmel verlustig gehen!" Indra aber, als er sie nach der Vorstellung abseits stehen sah, verwirrt und beschämt, rief sie heran und sprach: „Jener, an den dein Sinn gebunden, ist mein Kampfgenoss, dem ich Liebes zu erzeigen habe, darum magst du nach Herzenswunsch bei dem Purûravas bleiben, bis er Nachkommenschaft erblickt."

Die zweite Scene bringt uns wieder in den Palastgarten des Königs Purûravas. Ein Kämmerer ladet den daselbst erschienenen König, im Namen der Königin, ein, sich auf die Terrasse des Edelsteinpalastes zu begeben, wo die Königin seiner harre. Den Zweck, den er dem Könige verschweigt, erfuhren wir bereits. Die Königin, die zu lebhafte Aeusserung ihres Unwillens gegen den Gemahl bereuend, wünscht, sich mit ihm wieder zu versöhnen. Der König verfügt sich mit dem Vidûshaka auf die Terrasse. Eben geht der Mond auf. Der Vidûshaka bekommt eine Anwandelung von beschreibender Poesie. Er begrüsst den Mond als „König der Kräuter," und ruft in malender Extase: der Mond sehe aus, „als wäre er von lauter Zucker." Der König betet das Gestirn im Stillen an. Gleichzeitig mit dem Mond geht der

Stern Urvasî auf. Sie schwebt im Brautkleide, mit Chitralêkhâ, hernieder, tritt vor den König hin, vergisst aber den „Schleier der Unsichtbarkeit“ abzunehmen, und bleibt desshalb für ihn und die Königin, die eben hinzugetreten, unsichtbar.

König (beim Erblicken der Königin).
Im weissen Kleid, einfach mit Gräsern nur verziert,
Und lieblich mit Blüthengespross das Haar durchwebt,
Dem herben Stolz, weil das Gelübde so es will,
Entsagend, scheint wieder versöhnt und gnädig mir . . .
(zur Königin.)
Du quälst den Leib zärter als Lotusstengel sind,
So Nacht wie Tag, Holde, durch diess Gelübde ja!
Wie? den, der blos deine Verzeihung eifrig wünscht,
Der ganz dein Sklav, den zu versöhnen strebest du?

Urvasî (unsichtbar zu Chitralêkhâ).
Wahrlich, seine Verehrung für sie ist gross!

Chitralêkhâ. O du Einfalt! Ein Mann von Welt ist vorzugsweise galant, wenn seine Liebe anderswohin schwärmt!

Nymphe Chitralêkhâ ist eine Nymphe von Welt und kennt die Männer von Welt.

Die Königin bringt dem Monde ein Blumenopfer dar, während Mânavaka seinem Magen mit Kuchen opfert. Dann ruft Königin Ausinarî den Mond als Zeugen an, dass sie sich dem Könige versöhne: „Möge mein Gemahl von jetzt an ungestört mit dem Weibe leben, welches er liebt,“ worauf sie sich mit ihrem Gefolge entfernt. Der König seufzt nach Erfüllung dieses Wunsches:

O liesse sie die lieben Schellentöne,
Die lauschigen, an meine Ohren schallen;
Ja käme leis' im Rücken mir die Schöne
Mit Lilienhänden meine Augen zuzuhalten . . .

Urvasî thut nach seinem Wunsche. An dem Wonneschauer, der ihn bei der Berührung durchbebt, erkennt der König die Geliebte, die nun vortritt. Chitralêkhâ fühlt: jetzt ist es Zeit, dass sie unsichtbar werde und die Liebenden allein lasse. Sie nimmt ihren Sonnendienst, während der Sommerzeit, zum Vorwand, empfiehlt die Freundin der treuen Obhut des Königs, und dass er der Geliebten keinen Anlass geben möchte, sich nach dem Himmel zurückzusehnen, den sie seinethalben verlassen, und ver-

schwindet. König Purûravas ist nun auf dem Gipfel seines Glückes. Der Herrscherstuhl, von Juwelen blitzend und umkniet von huldigenden Königen, erscheint ihm minder glorreich und ruhmesherrlich, als das himmlische Loos, vor Urvasî knieen und sie anbeten zu dürfen.

Diese ersten drei Acte halten, unserer Meinung nach, keinen Vergleich mit den drei ersten der Çakuntalâ aus. Sie dürften sogar, an dramatisch-poetischem Gehalt, als die schwächsten von allen bisher durchgenommenen drei ersten Acten befunden werden. Gleichwol bezeugen auch diese drei Acte ein glänzendes Dichtertalent für das dialogisirte, indisch-mythische Gessner-Idyll, und würden ein liebliches Dramen-Bildchen (Eidyllion) geben, wenn sie zu einem solchen sich hier abschlössen. Das Interesse des Grundmotives: Vereinigung des Liebespaars, ist nun nach der, selbst von der Königin-Gemahlin dem Paare zu Theil gewordenen ehelichen Einsegnung erschöpft. Weit mehr noch, als in der Çakuntalâ, erscheint hier das angehängte Fluchverhängniss als ein blosses Anhängsel eben; erscheint hier eine Geschickeswendung und Katastrophen-Entwickelung aus dem auf Urvasî ruhenden Fluchschicksal von fraglicher dramatischer Kunstberechtigung. Selbst auf der indisch-dramatischen Schicksalswage kann eine so anmuthig absichtslose Namensverwechselung aus Liebeszerstreutheit, beim Memoriren einer Rolle, nicht so schwer ins Gewicht fallen, wie eine versäumte Ehrerbietungsbezeigung gegen einen greisen Büsser. Das Fluchmotiv mag auch in andern indischen Dramen der grossen Meister mit einwirken: in keinem einzigen uns bekannten findet sich aber ein schroffes und dramatisch-bedenkliches Missverhältniss von Fluch- und Schuldmotiv; eine solche Verzauberung des dramatischen Ursachlichkeitsgesetzes selber, in Folge der Verfluchung eines erzürnten Muni. Gegen dieses Gesetz darf aber kein Drama, selbst kein Märchendrama, kein Zauberspiel, verstossen. Die scheinbare Märchenwillkür muss stets auch im Zauberdrama, die Erfüllung dieses Gesetzes der Katastrophe in die Hände spielen, und die Phantasie der phantastischsten Verknüpfungen stets im Dienste der psychologischen Vernunft arbeiten.

Mit dem IV. Act betreten wir die Zaubersphäre der mystisch-absurden Wunderoper und des phantastisch-abstrusen Zau-

berballets. Sinnbethört durch den Fluch ihres Lehrers Bhârata, des Balletmeisters bei Indra's Oper, hatte Urvasî des Götterverbotes vergessen, das jedem weiblichen Wesen den Zugang zu dem Kumarahain untersagt, und wurde, unmittelbar nach ihrem Eintritt in denselben, in eine Winde verwandelt. Der Act spielt in dem Walde von Akalûsha. Wilson sagt von diesem Act [1], er finde seinesgleichen nicht unter allen bis jetzt bekannten indischen Dramen. Der Act ist nämlich fast durchweg im Prâkrit und in Gesangs-Rhythmen geschrieben. Er trägt einen opernhaft-melodramatischen Charakter von zauberspukhaftester Gestalt; eine Species, die selbst Polonius nicht geahnet, und die sich in seiner bekannten Liste von Schauspiel-Arten auch nicht findet. Ueber Urvasî's Verwandelung erhalten wir von ihrer Freundin, Chitralêkhâ, Auskunft, welche, seelenbetrübt, das Schicksal der Gespielin der Nymphe Sahaganja erzählt. Nachdem dieses geschehen, verlassen die beiden Nymphen den Wald. Ein anderer Theil desselben kommt zum Vorschein unter Gesangsbegleitung aus den Coulissen, in den verschiedensten Rhythmen und Maassen: Charchari, Khandaka, Jati, Druta, Laghu-, Ton- und Textarten, sämmtlich von Bhârata erfunden, und die, seit diesem mythischen Erfinder des indischen Schauspiels, selbst für indische Dramaturgen ägyptische Hieroglyphen geblieben. Gesang:

Um die Gefährtin trübevoll,
Auf kühlen See so liebevoll
Thränen verbrennen die Aeuglein klar —
Trauert ein Schwanenschwesterpaar.

König Purûravas stürzt wahnsinnig auf die Bühne, mit Blumen phantastisch bekränzt wie Lear, sonst aber wie Mina, in Wahnsinn aus Liebe, klagend

Um die Geliebte in ABC-moll
Im kühlen Wald so liebetoll.

Er befragt Natur und Geschöpfe, Pfau, Kokila, die Blumen Hansa und Rathanja, Bienen, Elephanten, Berg, Fluss, Gazelle nach seiner Geliebten, in den süssverrücktesten Weisen mit obligater Ohnmachtbegleitung. Wir müssten verrückt seyn, wie König Purûravas, um ihm in diesen Irrgarten von melodramatischem Wahnsinnsjammer zu folgen. Wir schlagen uns seitwärts in's

1) Sel. spec. II. Vikr. and Urv. p. 63. Note.

Gebüsche, wo die verzauberte Winde steht, und wo endlich auch König Purûravas, auf Umwegen von der ausschweifendsten Weitläufigkeit, hingelangt. Er wiederholt zum unzähligsten Male bei der Winde die Frage nach der Geliebten, und begleitet die Frage mit der x-maligsten Umarmung, womit er die ganze Flora des Akalûsha-Waldes vergebens abgehalst; Elephanten, Vögel und Bienen ungerechnet. Bei der Winde aber — o Wahnsinnswonne! — nicht vergebens! In seinen Armen verwandelt sich die Winde in Urvasî, Dank sey es dem magischen Stein Gauri [1]), den er, auf den Rath einer Stimme aus der Luft, vom Boden aufgelesen. Der „Wiedervereinigungsstein" ist ihm, wie billig, nicht um seine sämmtlichen Kronjuwelen feil. Was die umgezauberte Urvasî betrifft, so hat sie von den Eigenschaften der Winde nur die eine beibehalten, sich mit allen Fasern zärtlicher Anschmiegung um den Geliebten zu ringeln. Nachdem sie dem königlichen Gatten, der natürlich mit dem Besitze der Geliebten zugleich wieder in den Besitz seines Verstandes getreten, einen wahrheitsgetreuen Abriss von der Geschichte der Verzauberung des Waldes und ihrer eigenen Verwandelung gegeben, entschwebt das Liebespaar unter Gesang und Musik in einer Wolke, von welcher es, an der Schwelle des fünften Actes, vor König Purûravas' Palast wieder abgesetzt wird. Es ist nicht das kleinste Wunder dieses Zauberspiels, dass der fünfte Act zugleich der letzte ist.

Vidûshaka Mánava eröffnet ihn mit einem Monolog, der voller Freuden darüber, dass der König nun wieder seine Regierungsgeschäfte übernommen. Es dauert aber nicht lange, so wird der Freudenerguss durch einen Wehruf hinter der Bühne unterbrochen, woher in der Regel alles Unheil hereinbricht. Welches Unheilsmotiv wird noch vor Thoresschluss im fünften Act hinter der Scene flügge? Ein Geier hat den Zauberkarfunkelstein, den Gauri, ergriffen, und, ihn für ein Stück Fleisch ansehend, davongetragen! Der König hatte eben ein Gangesbad genommen. Er eilt, halb angekleidet, herbei, und will einen Pfeil

1) So genannt von der Gauri oder Pârvatì, der Frau Çiva's, deren Fussberührung dem Steine die Zauberkraft und die Rosenfarbe ihres Fusses verlieh.

auf den Geier abdrücken, der aber schon ausserhalb der Schussweite schwebt. Der Schussweite von des Königs Bogen; nicht aber ausserhalb der Zielferne eines andern Schützen, von dessen Pfeil getroffen, der Vogel mit dem Zauberstein im selben Augenblicke niederstürzt. Ein Kämmerer bringt das Wunderjuwel dem König, der es in die Schatzkammer zu legen befiehlt. Aus der Inschrift des Pfeiles erfährt der König den Namen des Schützen. Es ist der Name seines Söhnleins Ajus, den ihm Urvasî heimlich geboren. Sie hatte die Schwangerschaft verborgen, um nicht nach der Geburt des Kindes sich von Gemahl und Sohn, dem Gebote Indra's zufolge, trennen zu müssen, welcher, wie schon mitgetheilt, ihr die Rückkehr in den Himmel befahl, sobald sie dem Könige Purûravas, seinem theuren Kampfgenossen, einen Sohn geschenkt. Da führt auch schon eine Tápasî oder Büsserin den kleinen Schützen herbei. Der König vergiesst Thränen bei seinem Anblick. Er fordert den Knaben auf, seinen Freund, den Brahmanen Mánavaka, zu begrüssen:

Mánava. Wie, fürchtet er sich etwa? Er hat doch in der Einsiedelei schon Affen gesehen.

Knabe (lachend). Ich grüsse dich, Lieber!

Nun erscheint auch Urvasî, von einem Kämmerer geleitet, dem der König den Auftrag ertheilt hatte, sie herbeizuführen. Die Einsiedlerin entfernt sich, nachdem sie den Knaben, der die erste Erziehungsstufe unter ihrer Leitung zurückgelegt, der Mutter übergeben. Urvasî weint die heissesten Thränen. Von Purûrava's um den Grund ihrer Betrübniss befragt, erzählt sie nun die Bedingung, unter welcher ihr Indra gestattet, sich mit dem Könige zu vermählen. Sie habe den mit ihm gezeugten Sohn der Einsiedelei gegeben, und der Erziehung der frommen und weisen Frau anvertraut, aus Furcht, vom Könige geschieden zu werden. Nun aber, da er den Knaben wiedergewonnen, sey für sie die Stunde ihrer Rückkehr zu Indra gekommen. „Da kann ja bei dir, grosser König, nicht länger meines Bleibens seyn.“ So wie der König das hört, thut er, was die Situation gebietet: er fällt in Ohnmacht, und sagt, nachdem er sich erholt:

So gleich' ich dem Baum, dem vom Regen erquickten,
Den wieder das Feuer des Blitzes zersplittert.

Der König will dem Sohne die Regierung übergeben, und sich in „thierbewohnte Wälder“ zurückziehen. Darauf bemerkt der Knabe:

„Nein, mein Vater, an den Wagen, den ein ausgewachsener Ochse gezogen, darfst du keinen jungen Stier spannen.“

Diese naiv-waldwüchsige Bemerkung eines Knaben würde bei uns ein Jubel-Gelächter hervorrufen, das der Dichter keineswegs beabsichtigt.

Der König bedeutet dem Knaben: „Geburt allein, nicht Alter, verleiht die Kraft, seine Pflicht zu erfüllen,“ und lässt dem Reichsrath seinen Willen kundthun, damit derselbe den Regierungsantritt des Ajus vorbereite. Jetzt ist für den allwissenden Götterboten Nâreda der Augenblick da, in den Lüften zu erscheinen, „reich geschmückt mit Perlen, als käm' einhergegangen der Baum des Paradieses mit seinen goldenen Aesten.“ Mit diesem schönen poetischen Bilde begrüsst der König den Gottesboten. Nâreda erwidert aus der Luft den Gegengruss des Königs, den er als „Beschützer der mittleren Welt“ anredet, mit dem Himmelssegen: „Seyd Mann und Weib stets untrennbar.“ Doch dürfe der streitbare König die Waffen nicht niederlegen; also laute Indra's Befehl. Nâreda ertheilt hierauf dem Knaben, den er auf den Thron hatte setzen lassen, mit dem Weihwasser die Herrscherweihe. Hinter der Scene stimmen Barden ein Segenslied an. Zum Schluss erbittet der König als Gnade von Indra:

Glück und Weisheit möchten zum Heil
Der Guten eng verschwistert seyn!

Stoff und Motive dieses mythischen Zauber-Idylls scheinen uns noch heute für ein Zauber-Ballet ausnehmend geeignet. Verrückte, sogar hirnlose Ballete giebt es die Menge. Aber schwerlich ein Ballet mit einer für die Tanzpantomime so dankbaren Wahnsinnsscene, die noch ausserdem ein König aus dem Mondgeschlechte tragirt. Wir nehmen keinen Anstand, das Drama, Vikrama und Urvasî, als Grundlage zu einem Ballet-Libretto dem gegenwärtig ersten Balletmeister, unserem Paul Taglioni, zu empfehlen. Sein Geschmack, sein poetischer Tact, sein grosses Talent für malerische Gruppirung und Bühnenzauberwirkung bürgen dafür, dass er

über ein Tanzdrama, Vîkramorvasî, den poetischen Märchenduft von Kâlidâsa's Zauberdrama werde zu hauchen wissen. Was Goethe'n mit der Çakuntalâ nicht gelingen wollte: sie nämlich, wie er in seinem Briefe an Chézy schreibt, „der deutschen Bühne anzueignen," das müsste, glauben wir, einem Balletmeister, wie Taglioni, auf's glänzendste und erfolgreichste mit Kâlidâsa's zweitberühmtestem Schauspiel, mit Vikramorvasi, gelingen, das schon als Drama den Zauber eines phantastischen Ballets von Taglioni auszuüben scheint. Die Wahnsinnsscene müsste Furore machen, wenn der Tänzer auch nur halbwegs das pantomimische Wahnsinnsspiel aufböte, das wir an unsern Lear-Darstellern zu bewundern pflegen.

Mâlavikâ und Agnimitra.

Auch dieses Hof-Liebesintriguenstück wird dem Kâlidâsa, als sein drittes Schauspiel, auf Grund einer Aeusserung im Vorspiel, zugeschrieben, wo der Director seine Gehülfen anweist, das Concert beginnen zu lassen, behufs Aufführung der Mâlavikâgnimitra des trefflichen Kâlidâsa. Von einem Kâlidâsa mag das Drama immerhin herrühren, von dem Kâlidâsa, dem Dichter der Çakuntalâ und selbst des Vikramorvasî, gewiss nicht. Weder in der Composition noch in Styl und Form lässt sich vom Kâlidâsa der beiden letzteren Dramen auch nur ein Hauch verspüren. Der poetische Duft und Geist der jene beseelt, scheint aus Mâlavikâ gänzlich verflogen, und dieses Schauspiel nichts als das allgemeine Schema eines Hofliebesspiels, zu welchem das symbolisch-mythische Idyllendrama des Kâlidâsa verdorrt und eingeschrumpft wäre.

Keinem Drama thut die Verbindung mit einer höhern, übernatürlichen Welt so noth wie dem indischen, das auf einem unwandelbar in seine Ursprungs-Anschauungen versenkten Volksgeiste beruht. Dem Schematischen überlieferter Formen kann nur der unmittelbare Verkehr mit dem Göttlichen die Identitätsweihe, den poetischen Zauber, verleihen, wenn das Theatergedicht nicht zu einem leeren, nüchternen Formenspiel, nicht zu einem blossen Etiquetten-Drama und Hof-Divertissement sich verflachen, verzierlichen und vertüfteln soll. Am wenigsten möchte das

Genre des Kâlidâs, diese Blumenseelen-Erotik, dem Geiste des Indra-Idylls entsagen können, ohne auch zugleich den poetischen Geist aufzugeben. Hiezu kommt, dass Kâlidâsa's wesentlich, und mehr als irgend eines andern indischen Bühnendichters, vom Hofgeiste, von der Palastatmosphäre durchzogenes Drama, mit dem mythischen Elemente, mit der epischen, durch Volksglauben und Volksanschauung gebotenen Verflechtung von Götter- und Heldenwelt, zugleich das einzige Volkselement auslöscht, das sein Hofidyll beseelen müsste, und das uns in allen Dramenformen aller Völker und Zeiten als der lebendige Naturseelenhauch erscheint, der in jedes Gedicht, um so mehr in das kunst- und formenreichste, in das dramatische Gedicht, die poetische Seele athmet. Durch den Charakter einer gegen die Aussen- und Götterwelt abgeschlossenen und beiden entfremdeten Palast-Liebesintrigue, eines zärtlich geheimen, innerhalb der königlichen Familie abgesponnenen, Liebschaftshandels, in den intimsten Hofkreis einer galanten Camarilla gebannt, lässt uns Mâlavikâ und Agnimitra das poetische Drama des Kâlidâs auf den Werth jener französischen Hofballete heruntergekommen erscheinen, die mit Baltafarini's „Ballet comique de la Reine, rempli de diverses devises, mascarades, chansons de musique et autres gentillesses" (1581) den Reigen beginnen, und in Benserade's mit galanten Couplets, Rondeaux und Madrigalen durchwobenen Tanzfestspielen ihren Höhepunkt erreichten. Möchte Kâlidâsa auch als dramatischer Dichter nicht für voll gelten, so war er doch viel zu sehr Poet, um zu einem indischen Benserade herabzusinken.

Wir wären also schon um desswillen geneigt, den Dichter von Mâlavikâgnimitra in ein noch späteres Zeitalter hinaufzurükken, als ihm Wilson anweist,[1]) der das Drama in's 10. oder 11. Jahrhundert n. Chr. versetzt. Es mit der Çakuntalâ und Urvasî in eine Linie stellen; Kâlidâsa's Stempel in der Mâlavikâ so unzweifelhaft, wie in jenen beiden erkennen; und geradezu erklären: „Kâlidâsa's drei Dramen, Çakuntalâ, Urvasi, Malavikâ, gehören mit aller Entschiedenheit in eine bei weitem frühere Zeit"[2]) — eine solche kritische Parrhesie spricht mehr zu Gun-

1) a. a. O. p. 32. — 2) Mâlavikâ und Agnimitra. Ein Drama des Kâlidâsa in fünf Acten. Zum ersten Male aus dem Sanskrit übersetzt von A. Weber. Berlin, 1856. Vorw. S. XXIX.

sten einer vom Dreibein orakelnden Entschiedenheit, als zu Gunsten jenes feinen ästhetischen Kunstgefühls, dessen auch der gelehrteste Indologe, in Sachen poetischer Würdigung, nicht entrathen darf, zumal wenn derselbe zugleich als erster Uebersetzer eines indischen Drama's auftritt. Man könnte sich sonst versucht fühlen, den duftlosen, faserdürren Eindruck, den, im Vergleich zur Çakuntalâ und Urvasî, die Mâlavikâ hervorbringt, der Uebersetzung zur Last zu legen.

Einen Vorzug, eine Steigerung kann jedoch unser Drama, in Rücksicht auf seinen Helden, König Agnimitra, dessen Vorgängern und Vorbildern in Çakuntalâ und Vikramorvasî gegenüber, als einen Fortschritt geltend machen. Während in Çakuntalâ gar keine erste Königsgemahlin, in Vikramorvasî nur eine einzige in die Intrigue eingreift, finden wir in Mâlavikâgnimitra zwei Gemahlinnen sich mit der Schürzung des Knotens befassen, und in Folge dessen nicht sowohl die Intrigue verwickeln, als den Leser verwirren. Dhârinî, die erste Gemahlin des Königs Agnimitra, lässt durch eine ihrer Hofdamen, Vakulâvalî, sich bei dem Tanzlehrer ihres Hoffräuleins, Mâlavikâ, und Hofprofessor der Tanz- und Singkunst, Ganadâsa, nach den Fortschritten seiner schönen Schülerin erkundigen. Auf dem Wege zum Musiksaal (Sangîta-Sâlâ) begegnet der Vakulâvalî eine andere Hofdame, mit welcher sie ein Gespräch anknüpft, woraus wir erfahren, dass der Rája (der König) das Bildniss der Mâlavikâ zu Gesichte bekommen, welches die Königin Dhârini für die Bildergallerie (Chitra-Sâlâ) hatte malen lassen. Der Anblick des Bildes habe in dem Fürsten das heftigste Verlangen nach dem Anblick des Originals erregt, das die Königin auf's sorgfältigste den Blikken desselben entzogen. Die nächste Scene zwischen der Hofdame Vakulâvalî und Professor Ganadâsa belehrt uns, dass Mâlavikâ der Königin von ihrem Bruder Virasena, dem Gouverneur einer Grenzfestung, als Geschenk zugesandt worden. In der folgenden Scene schickt König Agnimitra diesem Virasena, seinem Schwager, Befehl zu, den König von Viderbha (Berar) mit Krieg zu überziehen, weil derselbe als Genugthuung für die von Agnimitra bewirkte Gefangensetzung eines nahen Verwandten des Königs von Viderbha, einen persönlichen Freund von König Agnimitra hatte gefangen nehmen lassen. Diese Feldzugsepisode ist

der lose, dünne Faden, der die innere Harem-Intrigue mit einer äusseren Staatsangelegenheit verknüpft, um von dem König den Anschein eines unkriegerischen Kunkel-Königs fern zu halten. Aehnlich hat Ludwig XIV. seine Sultanwirthschaft mit Eroberungskriegen maskirt und sein Heldenthum von Hofdichtern in Drama und Ballet verherrlichen lassen. Hauptzweck und Hauptmotiv blieb dort eine Lavalière oder Montespan, wie hier die Mâlavikâ. Und wie dort der Vidûshaka, Bheringen, ein Deutscher von Geburt, so spielt hier der Vidûshaka, Gautama, den Vermittler und Gelegenheitsmacher. Und spielt ihn so geschickt wie jener, und so anschlägig und erfolgreich. Um dem König den Anblick der Mâlavikâ zu verschaffen, erregt Gautama einen Wettstreit unter den beiden Hoftanzmeistern, Ganadâsa und Harudatta. Der König selbst soll Schiedsrichter seyn, welcher von beiden Sing- und Tanzmeistern geschicktere Schülerinnen bilde. Der König ist unter der Bedingung dazu erbötig, wenn die Königin Dhârinî, als Gönnerin des Ganadâsa, bei der Wettprobe den Vorsitz führe. Nun muss die Königin gute Miene zu bösem Spiel machen, und dem Probespiel, worin jeder Tanzlehrer seine beste Schülerin vorführen soll, beiwohnen. Im zweiten Act findet das Hof-Concert statt. Ganadâsa stellt seine erste Schülerin, Mâlavikâ, in die Schranken. Mâlavikâ singt ein Upagâna oder Vorspiel mit Tanzbegleitung.

Deine Lieb' ist zu gewinnen schwer,
Sei ohne Hoffnung drum, o Herz!
Und doch zuckt glückverheissend mir
Urplötzlich ja das linke Aug! —
Er, den ich endlich nun gesehn,
Wie sollt' ich ihn erlangen wohl?
Herr, glaube mich dir zugethan;
Von Sehnsucht ganz erfüllt zu dir!

König (heimlich zum Vidûshaka).
Freund! so steht es um unsere beiden Herzen, denn wahrlich sie
„Herr! Glaube mich der zugethan,“ so singend und
Mit ihrer Glieder Spiel den Sang begleitend, hat
Zu mir gesprochen in verstelltem Liebesweh;
Die Näh' der Dhârinî kein ander Mittel liess.

Sind das Kâlidâsa-Strophen? Weht in diesen Rhythmen ein Hauch von Çakuntalâ-Poesie? Das Mittagmahl wird von dem

Tafelherolde angesagt — darin findet Gautama Fleisch von Madhawja's Fleisch, des Vidûshaka in der Çakuntalâ, und Bein von Manawaka's Bein, des Vidûshaka in Vikramorvasî. Den Wett-Tanz seiner Schülerin erlässt uns der zweite Balletmeister Harudatta bis zum nächsten Tag, und schliesst mit diesem wohlberathenen Aufschub den zweiten Act. Als Beirath bei dem einseitigen Wettkampf hatte sich die Königin eine gelehrte Busspriesterin, eine Parivrâjikâ, zugesellt, wie französische Prälaten und Hofprediger über Hofballete und den Wettstreit zweier Maitressen zu Gericht sassen.

Im dritten Act spielt der Açoka-Baum (Jonesia Açoka) die Hauptrolle. Dieser Baum besitzt die Eigenschaft, selbst wenn er schon verdorrt ist, und auch ausser der Blüthezeit, augenblicklich in Blumen auszuschlagen, sobald ihn der Fuss einer schönen Dame berührt. Diese Wirkung will Königin Dhârinî in ihrem Lustgarten an dem blüthenlosen Açokabaume mit ihrem Fuss versuchen. Schon hat sie den kleinen Blüthenwecker zu dem Zwecke gehoben; da stolpert der täppische Vidûshaka mit Vorbedacht dazwischen, und schlägt statt des Baumes aus, so pritschen-meisterlich, dass er der Königin den Fuss verstaucht. Ausser Stande den blüthenschlagenden Fusstritt selbst zu versetzen, lässt sie ihren Fuss von dem kleinstnächsten Füsschen der nächstgrössten Hofschönheit, von Mâlavikâ's Füsschen, vertreten, das zu dem Behufe die Königin mit einer goldenen Spange hatte schmücken lassen. Hinter dem Baume lauscht aber schon König Agnimitra mit dem darauf abgerichteten Stolperer und Fussknöchelverrenker, Gautama, um üblichermassen das Gespräch der beiden Mädchen Mâlavikâ und ihrer Freundin, zu behorchen, die eben vor dem Baume erscheinen. Beim Anblick der zart Betrübten ruft der entzückte König, unhörbar natürlich:

Voll an den Hüften, schmal am Mittelkörper,
Mit schwellendem Busen, langgezogenen Augen
Einsam dort gehet meines Lebens Wonne —

Aber „bleich wie Çacakanda-Knospen.“ Der König schlürft Seligkeiten aus jedem Laute Mâlavikâ's, die ihrer vom Vidûshaka in's Vertrauen gezogenen Freundin ihr Herz erschliesst, ohne dass Einer in diesen zwei Gruppen eine Ahnung von der dritten Gruppe hat, die, hinter einem Gebüsch verborgen, den Vorgang belauscht, und die von Irâvatî, der zweiten Gemahlin des Königs, und

ihrer Begleiterin, gebildet wird. Der blüthenschwangere Fusstritt ist versetzt. Bald wird auch der Açoka in schönster Blüthe stehen. Sehen wir doch heutigen Tages noch unter den Fusstritten schöner Tänzerinnen die ersten Hofbühnen wieder aufblühen, die doch nur die Bretter bedeuten, die aus Açoka-Baumstämmen oder Stammbäumen geschnitten werden. Der König nähert sich der schönen Blüthenschlägerin; mit ihm aber auch zugleich seine zweite Gemahlin, Irâvatî, von ganz verschiedenen Empfindungen beseelt. Allgemeine Gruppen-Bewegung. Er entschuldigt sich damit, dass er blos mit den Dienerinnen der Königin gesprochen. Sie geht erzürnt davon; er folgt ihr nach, Verzeihung erbittend. Irâvatî entfällt vor Aerger der Gürtel:

König. Sieh, selbst dein Gürtel fleht dich an und fällt
Zu Füssen dir! Willst du verzeihn nicht, Zürnige?
Irâvatî. Selbst dieser Verwünschte steht dir bei!
(Will ihn mit dem Gürtel schlagen.)
König (hält die Hand fest und fällt ihr zu Füssen).
Irâvatî. Diess sind nicht die Füsse der Mâlavikâ, die deine freudige Sehnsucht erfüllen könnten.
(Geht mit Begleitung ab.)

Der König eilt ihr nach, um die Erzürnte zu besänftigen.

Mit Beginn des IV. Actes erfährt der König vom Vidûshaka, Königin Dhârinî habe die Mâlavikâ in den Sârabhândagrika sperren lassen, was der Uebersetzer durch „Keller" dolmetscht; jedenfalls aber ein „düsterer" gewesen sein muss, da der Vidûshaka das Gefängniss mit der „Hölle" (Pâtâla) vergleicht. Während der Râja seine erste Gemahlin, die Königin Dhârinî, besucht, hat der Vidûshaka schon sein Plänchen zur Befreiung der Mâlavikâ fertig. Jammernd kommt er mit zusammengeschnürtem Daumen in das Zimmer der Königin gestürzt, wo sich der König gerade im besten Gespräch mit ihr und der Hof-Büsserin Kausikî befindet. Eine Schlange, wimmert der Vidûshaka, habe ihn in den Finger gestochen. Die gelehrte Hof-Einsiedlerin verordnet Brennen und Abschneiden des Gliedes. Vidûshaka bekommt von der blossen Verordnung Krämpfe. Der herbeigerufene Hof-Schlangendoctor, der um den Anschlag weiss, ist zu erscheinen verhindert, empfiehlt aber als wirksamstes Mittel den Schlangenstein. Die Königin besitzt einen solchen zum Glück in ihrem Siegel-

ring, den sie denn auch sogleich dem Vidûshaka zustellt. Nun hat der Vidûshaka was er wollte. Mâlavikâ's Gefangenwärterin hatte nämlich von der Königin gemessenen Befehl, dieselbe nur gegen Vorzeigen ihres Siegelringes frei zu geben. Den Ring vorzeigen, Mâlavikâ frei bekommen, einen Daumen davontragen, frisch und gesund, als wäre er gar nicht gebissen worden, dem König einen Wink geben, dieser nach dem Samudra-Pavillon hineilen, wo Mâlavikâ bereits mit ihrer Freundin Vakulâvalî sich eingestellt, das Alles war für einen Vidûshaka, der mit seinem König und Helden einer Hofliebesintrigue unter Einer Decke spielt, keine Hexerei, sondern blosse Geschwindigkeit. König Agnimitra trifft die Geliebte in Anschauungsverzückung vor seinem im Pavillon, nebst den Bildnissen der beiden Königinnen, befindlichen Portrait. Als Hoffräulein, das die Etiquette im kleinen Finger hat, weiss Freundin Vakulâvalî auf's Haar, wo die Vertraute der Gelegenheitsmacherin den Platz räumen, und die Freundschaft der Liebe weichen muss, — und zieht sich zurück. Dessgleichen der Vidûshaka, der als Hofnarr in der Hof-Philosophie so gut Bescheid weiss, wie Mr. Le Bel, erster Kammerdiener und Leibkuppler Ludwig's XV. Er thut sogar ein Uebriges und schläft auf seinem Posten, an der Schwelle des Garten-Pavillons, ein, was Mr. Le Bel im Parc aux cerfs nicht that. Die Folge davon ist, dass Mâlavikâ und Agnimitra kaum den Titel ihres Stückes zu rechtfertigen sich anschicken, als die nie schlafende und ewig eifersuchtswache zweite Königin Irâvatî schon auf ihrem Posten ist, die Liebenden in dem Momente überrascht, wo der König sich mit dem Sahakara- oder Mangobaum vergleicht, und die Geliebte durch die Blume der Atimuktâ-Winde (Gaertnera racemosa) auffordert, deren „süsse Form“ anzunehmen, und ihren Mangobaum zu umwinden — das baare Widerspiel zu Urvaśî's Entwindung aus der Ringelwinde-Verzauberung. Mit süssem Ringelblumen-Flüsterzittern lispelt Mâlavikâ: „aus Furcht vor der Königin wag' ich es nicht, wie gern ich auch möchte.“ Das hört die zweite Gemahlin, die auch von der Schliesserin bereits die Ring-Geschichte erfahren, Alles mit an. Die zweite Gemahlin telegraphirt an die erste augenblicklich, was sie von der dritten in herba der Atimuktâ-Winde gesehen, erfahren und vernommen. Wer weiss, zu welcher frühgeburtlichen Entwicke-

lung die Schlussscene des vierten Actes, vor Schrecken über die drei Königinnen der vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Zeit, gebracht worden wäre, wenn nicht der Coulissen-Affe, als Deus in machina, hinter der Scene den Schrecken von der Schluss-Scene auf Agnimitra's kleine Prinzessin-Tochter — man erfährt nicht, von welcher Königin — durch den heilsamen Schreck abgelenkt hätte, den er, der Katastrophen-Affe, der kleinen Prinzessin eingejagt. Dadurch hat der haarige Dramaturg noch zu rechter Zeit die kunstgerechte Entwickelung mit allen vier Händen aufgehalten, und den fünften Act gerettet. Ein solcher Katastrophen-Retteraffe, in einem Hofdrama zumal, nimmt auf der Stufenleiter der um die Gesellschaft und Civilisation verdientesten zweiten Vorsehungen die nächste Rangstufe unter dem Staatsretter ein. König und Irâvatî eilen der mit dem Affenschreck davonkommenden kleinen Prinzessin zu Hülfe, und lassen die glückselige, ob dem Goldaçoka, der sich eben, Dank ihren zierlichen Füsschen, mit Blüthenknospen über und über bedeckt, hocherfreute Mâlavikâ zurück, um mit dieser Freude den vierten Act zu schliessen und den fünften und letzten herbeizulächeln. Denn in diesem erscheint, auf Einladung des Königs, die Königin Dhârinî, um mit ihm, begleitet vom jungen Hofstaat, den blühenden Goldaçoka in Augenschein zu nehmen. Des Königs entzückte Blicke hängen aber, gleich blüthentrunkenen Bienen, an einem weit goldneren, blühendern Açokabäumchen: an Mâlavikâ, die, von der Königin selbst als Braut aufgeputzt, im Hochzeitsschmucke prangt. In diesem Augenblicke treffen Huldigungsgeschenke vom besiegten Könige von Viderbha ein. Unter diesen Geschenken befinden sich zwei Mädchen, die in Mâlavikâ die Schwester des vom Heerführer des Königs Agnimitra befreiten Prinzen Mâdhavasena erkennen. Bei dieser Gelegenheit tritt auch die gelehrte Buss-schwester, Kausikî, als Schwester von Prinz Mâdhavasena's Minister Sumati aus ihrem Incognito hervor, welcher Minister mit seiner Schwester, der Buss- und Betschwester, und mit der von Agnimitra jetzt angebeteten Schwester des Prinzen, mit Mâlavikâ, durch eine gemeinsame schwesterliche Flucht den Nachstellungen des Königs von Viderbha sich entzogen hatte. Da sie einmal im Erzählen begriffen ist, erzählt Schwester Kausikî gleich auch die in Folge der Flucht von der Prinzessin-Schwester, von

Mâlavikâ, bestandenen, höchst wunderbaren Abenteuer. Von Räubern entführt, dann als Magd verdungen, vernahm Mâlavikâ aus dem Munde eines Wahrsagers die Prophezeihung, dass sie, nach einem Jahr Magddienst, einen ihrem Range entsprechenden Gatten finden würde. Die Prophezeihung geht eben durch die Königin Dharinî in Erfüllung, welche die Prinzessin Mâlavikâ dem König Agnimitra als Braut und dritte Gemahlin zuführt. Der König reicht ihr den Seidenschleier als Symbol der Vermählung. Seine zweite Gemahlin, Irâvatî, lässt ihn um Verzeihung und Erneuerung seiner Huld bitten. Der König bittet um die fernere Huld seiner ersten Gemahlin, Königin Dhârinî, und nebenbei von dem achtarmigen Brahmâ die Huld, dass seinen Unterthanen jegliche Noth und Landesplage erspart bleiben möchte, so lange er in den sechs Armen seiner ehelichen Trimurti, seiner drei Gemahlinnen, über sie herrscht.

Retnâvalî,
oder
das Juwelen-Halsband.

In Zuschnitt, Fabel, Färbung und Charakter zeigt dieses Drama eine so auffällige Verwandtschaft mit dem eben besprochenen, dass eines die Nachbildung des andern scheinen könnte; wo nicht gar beide, was wir zu glauben geneigt sind, von einem und demselben Verfasser herrühren. Im Vorspiel wird als Dichter der Retnâvalî König Sri Hersha Deva oder Harshadeva genannt, Herrscher von Cashmir, der die Regierung 1113 nach Chr. antrat. Wilson [1]) setzt das Stück in das Jahr 1125. Bezüglich der Verfasserschaft meint Lassen [2]): das Stück wäre diesem Könige, herkömmlichermassen, vom Dichter aus Schmeichelei zugeschrieben worden: „Dieses ist eine nicht ungewöhnliche Schmeichelei indischer Poeten, um dadurch ihre Dankbarkeit für die ihnen von Königen gewährte Gunst zu bezeugen." Das mochte vorkommen; indessen konnten indische Fürsten, neben ihrer Kunstgönnerschaft, die dramatische Kunst eben so gut als Liebhaber pflegen, wie z. B. Calderon's, Moreto's u. a. königlicher Gönner,

1) III, Retnav. Pref. p. V. — 2) III, 2, 1181 ff.

Philipp IV., als ingenio de la corte Dramen dichtete, die er an seinem Hof aufführen liess. Ingenios de la corte waren die grossen spanischen Bühnendichter fast alle, den grössten, Calderon de la Barca, nicht ausgenommen. Sie trugen gleichsam auch die dramatische Kunst zu Lehen von ihrem oberherrlichen Lehnsherrn und ingenio de la corte. Den Geist feudaler Hofdramatik athmet die gesammte romanische Bühnenpoesie, die pseudoclassische der Italiener und Franzosen nicht minder, als die romantisch-ritterliche der Spanier. Selbst die Tragödie des Alfieri trägt diese posthume Livrée, nur dass diese schon, unter ihrer Brutus-Maske, Leichenmoder und Grabeskälte von sich haucht, als hätte sie der Dichter dem Leichnam der französischen Hoftragik ausgezogen, und darüber den Brutus-Kittel seiner ersten tyrannenmörderischen Schrift: de la tirannide, als tragisches Costüm geworfen. Das einzige im Volksstyl und aus dem Volksherzen von einem Könige gedichtete Drama ist für uns die „Thonkutsche“ vom König Çûdraka, das zugleich älteste unter den vorhandenen Schauspielen der Inder.

Dem König Harshadeva von Cashmir möchten wir die Retnâvalî um so mehr zuschreiben, als kein anderer Dramatiker, der an seinem Hofe gelebt hätte, namhaft gemacht wird. Als zweiter Dichter an Harshadeva's Hof wird Somadeva genannt [1], Verfasser einer unter dem Titel Kathâsaritsâgara bekannten Märchensammlung. Nicht minder dürfte für jene Verfasserschaft der Charakter des Drama's Retnâvalî sprechen, welcher ganz und gar mit dem Geiste der am Hofe von Cashmir damals herrschenden, und von König Harshadeva inspirirten Sitten übereinstimmt. Nach ihm scheint auch der Held unseres Drama's, Vatsa, König von Kausâmbî gezeichnet, das ganz einem bescheiden geschmeichelten Selbstportrait gleicht. Die sittenlockere Ueppigkeit, die an seinem Hofe blühte, verläugnet auch bei aller raffinirt zarten Verschleierung das Drama nicht. Die Sitten und der Styl des Drama's, sagt Wilson, sind in diesem Schauspiel leichter, loser, als in den andern indischen Dramen. Unserer Meinung nach jedoch nicht leichter und loser, als in Mâlavikâ und Agnimitra. Retnâvalî, fährt Wilson fort, zeigt eine grössere Abweichung von rein

1) Râga Tarangini VII, 1122 ff.

indischer Sitte, ein grösseres Raffinement, eine luxuriösere Nachsichtigkeit und eine verhältnissmässig merklichere Erschlaffung des moralischen Gefühls, als die andern Dramen. Nicht merklicher, wie uns dünkt, als das dritte dem Kâlidâsa zugeschriebene Drama: Malavikâgnimitra. Dieser Sittenfärbung, meint Wilson, entspreche auch die Composition: Mangel an Wärme des Affects, an Leidenschaft und, als Ersatz dafür, die Intrigue. Kein poetischer Geist; kein Schimmer von Inspiration: alles Merkmale eines ingenio de la corte; eines in der dramatischen Kunst dilettirenden Fürsten. Die Form elegant, das Prakrit vollendet; Styl glatt und reizvoll — jeder Zug ein ingenio de la corte, jeder Zoll ein König-Dichter. Aber auch jede dieser Eigenschaften ein Pinselstrich zur Kritik von Malavikâgnimitra, dem Zwillingsdrama zu Retnâvalî; und beide denn auch vom König Harshadeva gedichtet, wenn Zwillinge nur Einen Vater haben sollen.

Sogar die Fabel unseres Drama's enthält ein Portrait-Motiv aus König Harshadeva's Leben. Er verliebte sich in das Bildniss einer schönen Dienerin, Namens Kandâlâ. Sein Geschichtschreiber Kalhana Pandita, Verfasser der ersten Bücher des Râga-Tarangini, meldet von König Harshadeva, er habe das Mädchen aus der Stadt Kaljâni entführt, oder vom Könige von Karnata zum Geschenk erhalten. In unserem Drama ist die Heldin Retnâvalî, die schliesslich des Königs Vatsa von Kausambî zweite Gemahlin wird, eine geborene Prinzessin natürlich, wie Mâlavikâ. Und ähnlich wie diese, wurde Retnâvalî von ihrem Vater, König von Sinhalâs, an König Vatsa's Hof geschickt, wo sie, ganz wie Mâlavikâ, nach den wunderlichsten Schicksalen, unerkannt als Hoffräulein der ersten Gemahlin des Königs, der Königin Vâsavadattâ, sich aufhält. Auf ihrer Meerfahrt nach Kausambî hatte Prinzessin Retnâvalî Schiffbruch gelitten. Ein Kaufmann aus Kausambî fand sie schwimmend auf einer Planke. Er rettet sie. Das kostbare Halsband, das sie trägt, verräth ihm eine Person von hohem Range. Sie aber verschweigt ihre Geburt und Abstammung. Der Kaufmann bringt sie an den Hof von Kausambî, wo sie, unter dem Namen Sâgarikâ, der Königin als Hofdame aufwartet. Von dem Allen setzt uns ein Monolog des Ministerpräsidenten, Yougandharâyana, in Kenntniss.

Die nächsten Scenen bringen eine Frühlingsfeier zu Ehren

des Gottes Kamadeva. Lust und Jubel in den Strassen. Blumenbewerfen, geschildert mit den ewig blühenden Farben aus dem nie versiegenden Oelfarbenkrüglein indischer Liebefrühlings-Malerei. König und Königin begegnen sich im Palastgarten bei der Feier. Der König, begleitet von seinem Freund und lustigen Rath, Vasântaka; die Königin von ihrem Hofstaat, worunter Sâgarikâ (Retnâvalî). König Vatsa versäumt nicht, die stehende Schilderung von der Saison und dem Frühlingsfest zu liefern, durchwürzt mit den süssesten Zärtlichkeiten und Galanterien für Königin Vâsavadattâ, in deren Auftrag Sâgarikâ inzwischen Blumen zu Opferspenden für den Liebesgott Kamadeva pflückt. Vergisst aber dabei nicht, den König mit stillem Entzücken zu betrachten, und sich zu fragen, ob dies der Udayâna sey, dem sie ihr Vater bestimmt. Der Glockenhans des indischen Hofdrama's, der die Abendtafelstunde zur besondern Genugthuung des Vidûshaka ausruft, stimmt sein Tischglockenlied hinter der Bühne an, dem der ganze Hof, der König an der Spitze, augenblicklich Folge leistet, wie die Jugend von Hameln der Pfeife des Rattenfängers. Den Weg zur Tafel bestreut König Vatsa, vor Actschluss, noch mit einer Handvoll der schmeichelhaftesten Blumen, die er vor der Königin ausschüttet. „Komm, Liebe — du beschämst die Nacht. Die Schönheit des Mondes wird von der Lieblichkeit deines Wesens verdunkelt. Der Lotos sinkt gedemüthigt in den Schatten zurück. Der süsse Gesang deiner Fräulein bringt das Gesumme der Bienen in Misscredit. Von Verdruss verzehrt, eilen sie ihren Unmuth in Blumenkelchen zu verbergen.“

Sâgarikâ wird, zu Anfang des zweiten Actes, in einem Pavillon von ihrer Freundin Susangatâ vor des Königs Bildniss überrascht, das Sâgarikâ selbst gemalt, und in dessen Anblick verloren sie nun wie verzückt dasteht. Susangatâ zeichnet sogleich das Portrait Sâgarikâ's, als Braut, daneben. Sâgarikâ, von Empfindungen überwältigt, fühlt sich einer Ohnmacht nahe. Dass es bei der blossen Anwandlung bleibt, hat sie dem Affen zu danken, der seine goldene Kette zerrissen und alles in Furcht und Schrecken jagt. Die Frauen stieben mit Angstgeschrei auseinander, die Eunuchen verkriechen sich. Der Hofzwerg versteckt sich im Rockschoss des Kammerherrn. Das Alles natürlich hin-

ter der Bühne. Die Furcht vor dem Affen, das beste Mittel gegen Liebesohnmachten, scheucht die Mädchen von dannen. Das Bildniss lässt sich nicht bange machen und bleibt liegen. Unversehens meldet sich ein neuer Knotenschürzer aus der dramaturgischen Menagerie des indischen Theater-Thierparks: ein Staar. Der Hof-Staar, der Hof- und Leib-Staar der Königin, hat, in einer Baumkrone versteckt, das Gespräch der beiden Mädchen belauscht, und wiederholt es nun Wort für Wort, bis auf die Ohnmachts-Anwandlung, vor dem König, der mit dem Vidûshaka sich dieser Stelle im Garten mittlerweile genähert hat. Nun treten sie in den Pavillon, wo das Portrait zurück geblieben. Der König staunt es an, entzückt von Sâgarikâ's Conterfey. Die beiden Mädchen sind wieder zurückgekehrt, und behorchen das Gespräch des Königs mit Vasântaka, hinter der Laube verborgen. Das Bild gleicht der Sâgarikâ nicht mehr, als diese Scene der entsprechenden in Malavikagnimitra gleicht. Sie ist die Doublette von dieser wie Retnâvalî von Mâlavikâ. Das holde Zürnen bleibt nicht aus. Sâgarikâ vergisst nicht, diese Würze in die Scene zu mischen, lege artis nach dem Recept. Sie schmollt mit der Freundin, die das Gemälde in den Pavillon brachte. Susangatâ tritt vor. Durch sie wird auch die Anwesenheit Sâgarikâ's verrathen. Bei ihrem Anblick muss selbst Vasântaka ausrufen: Brahmâ, als er sie schuf, war über sein eigenes Werk erstaunt. Ja, fällt der König bei: Aus allen vier Mundöffnungen rief Brahmâ, als er sie gebildet: Bravo, Bravo! vor bewunderndem Entzücken seine vier Häupter schüttelnd.

König Vatsa ergreift Sâgarikâ's Hand- holdselige Scham-Verwirrung, heimlich holdes Schmählen auf die Freundin; nach dem Çakuntalâ-Mâlatî-Mâlavikâ-Schnürchen. Der Vidûshaka will sich aus der Haut kitzeln vor Entzücken und ruft: Hier ist wieder eine Vâsavadattâ! Der Name fällt wie ein Schuss unter die Vögel. Der König lässt Sâgarikâ's Hand fahren, die Mädchen stieben davon. Der Hanswurst meinte nur: Sâgarikâ sey an Zauber und Schönheit eine zweite Königin Vâsavadattâ, und hatte doch den Teufel auf die Wand gemalt, und, ohne es zu merken, vom lupus in fabula gesprochen. Die Königin erscheint wirklich mit ihrer Dame. Der König heisst den Vasântaka rasch das Portrait verbergen. Dieser thut es, lässt aber aus Ungeschicklichkeit

das Bild fallen. Die Hofdame hebt es auf. Königin besieht's. Der Hofnarr betheuert, es sey das Werk seines Pinsels. — „Doch die Dame?“ fragt die Königin. — „Phantasie! Bei meinem brahmanischen Schwur, ein Kind meiner Phantasie!“ schwört Jener. Die Königin weiss genug. Auch wir. Auf's Haar wissen wir, was nun folgen wird. Die Königin wird sich entfernen in Unmuth, der König wird sie am Mantelsaum zurückhalten und seine Unschuld betheuern. Die Königin wird die Migräne bekommen und sich seinen Versicherungen mit gekränktem Gemüth entziehen. Der König seinen Freund einen Esel nennen, und der Königin nachfolgen, um sie zu besänftigen und den Act zu schliessen. — Das ist der Fluch der Hofluft, dass sie den Geist der Erfindung, die Schöpferkraft, das Genie, austrocknet; und diess der Fluch der Hofschauspiele, dass sie zuletzt zum Gerippe der ewig gleichförmigen Etiquette erstarren. In der Volkskraft sprudeln die „nie entdeckten Quellen“, woraus, wie der deutsche Dichter singt, des Gesanges Wellen strömen. Aus dieser allein schöpfe der Dichter, der Künstler, vor Allen der dramatische Dichter, dessen göttliche Sendung die jenes Engels am Teiche Bethesda ist; das gottbeschiedene Amt: mit seinem geistigen Odem in die Gewässer des Sees die verjüngende Kraft zu wehen. Nächstdem hat der dramatische Genius aber auch die göttliche Weisung und Mission: dem tödtlichen Anhauch jener Stickluft, weitentfernt, sich von ihr tragen zu lassen, entgegen zu wirken; jener Todesluft, die dem Teiche die umgekehrte Eigenschaft ansiecht, den bösen Zauber: die jugendlich blühendsten Gestalten an Seele und Leib zu welker Greisenhaftigkeit zu runzeln, zu krümpen und auszudorren. Von diesem Miasma angeweht, ist auch das Çakuntalâ-Drama hier zum Skelette eines solchen Hofzwerges vertrocknet, eines solchen mit einem „Juwelenhalsband“ geschmückten Zwerg-Skelettes.

Was wird uns der dritte Act bringen? Wieder nur ein zusammengebeintes Gerippe von kleinen Schranzen-Intriguen. Zwei Schranzinnen erzählen sich von einer List, die Susangatâ mit dem Vasântaka verabredet, und die von Einer der Schranzinnen belauscht worden. Die Wandhorcherei, das Spioniren und Belauschen, diese Winkeladvocatur erfindungsarmer Intriguen, auch sie gehört zum eisernen Bestand der indischen Hofdramatik, wie sie ein Bestandstück der spanischen ausmacht, wo die spanische

Wand zum Horchen ein unentbehrliches, ein unmobiles Möbel ist. Worin besteht die behorchte List? Die Königin hat der Susangatâ die Aufsicht über Sâgarikâ anvertraut, und sie mit einigen ihrer Kleidungsstücke beschenkt. Zu welchem Zwecke? Ei, dass es der schlauen Susangatâ nicht an der nöthigen Toilette fehle, um ihre Freundin Sâgarikâ mit einem Kleide aus der Garderobe der Königin herauszuputzen, und sie dem Könige in diesem Costüm zuzuführen. Dieses Geheimniss raunt der Vidûshaka dem König in der folgenden Scene in's Ohr, um es nicht noch einmal dem Publicum zu erzählen. Der König schickt ihm ein Armband vor Vergnügen über den Ohrenkitzel.

In Betreff der nächsten zwei Scenen sagen wir unserem Leser in's Ohr, dass sie völlig überflüssig. Dagegen finden wir im Vorzimmer zur Gemäldegallerie die Intrigue der Verkleidungen in vollem Gange. Vasântaka vermummt, die Königin als Sâgarikâ verschleiert, die Begleiterin als Susangatâ. Der Vidûshaka führt sie zum König in die Laube, stellt ihm die verschleierte Königin als Sâgarikâ vor. Der König ergiesst sich in die zärtlichsten Liebesschwüre und poetischen Vergleiche mit dem Mond. Die Königin entfernt den Schleier. König und Vidûshaka versteinert. Nachdem König Vatsa's Kniegelenk sich von der Erstarrung erholt, fällt er der Königin zu Füssen. Die Königin nimmt vom König mit sanftem, vom Vidûshaka mit kopfwaschendem Vorwurf Abschied, und entfernt sich grollend. Nun kommt die Kehrseite dieser Scene, oder eigentlich ihre rechte: Sâgarikâ erscheint im Anzuge der Königin. Doch mit welchen vorbehaltlichen Gedanken? Der Himmel wend' es ab! mit dem festen Entschluss, sich an dem ersten besten Baum aufzuknüpfen. Baum und Halsschnur — o des schauerlichen „Halsbandes!" — sind schon bereit. Sie knüpft die Schleife um den Hals. Der König hält sie für die Königin, stürzt hinzu, und entreisst ihr das aus Mâdhavî-Fibern gedrehte Seil. Sâgarikâ stammelt einige Laute der Verzweiflung. Der König erkennt sie an der Stimme und schliesst sie mit Thränen in die Arme, und mit den Worten zu Vidûshaka: „Mein Freund, es regnet eine Wolke." Die Wolke schwebt aber schon über seinem Haupt; wenn auch für's erste noch unbemerkt. Die Königin ist zurückgekehrt. Der ohne Wolke regnende König zerfliesst in Betheuerungen seiner nur ihr, nur

Sâgarikâ, geweihten Liebe. Für die Königin empfinde er blos Achtung, und diese nur aus Rücksicht auf ihren Rang. Hier tritt die Königin vor. Stereotype Versteinerung; stehender Kniefall. Die Königin führt Sâgarikâ gefangen mit sich fort; ihre Hofdame den Vidûshaka mit dem Bastseil aus Mâdhavî-Fibern um den Hals. Der König bleibt allein zurück, betäubt, rathlos, brautlos, freundlos, actlos. Denn auch der Act lässt ihn im Stich, und läuft den Frauen nach.

Der vierte, gottlob auch der letzte, bringt die Lösung und die Erlösung. Er dreht sich ganz und gar um die Angel des Titels; um's „Halsband.“ Susantagâ kommt mit dem Halsband der armen Sâgarikâ, die auf Befehl der erzürnton Königin nach Augëin gebracht worden. Susantagâ will das Juwelenband dem Vidûshaka schenken. Dieser kam besser weg als Sâgarikâ. Er wurde bald wieder aus der Haft entlassen, und von der Königin noch mit einem Paar Ohrringen belohnt. Das Halsband lehnt er jedoch ab und bringt es dem König mit der Hiobspost von Sâgarikâ's Entführung. Der König fällt in die darauf eingeschulte Theaterohnmacht, erholt sich aber gleich wieder, um sich seinem Schmerz zu überlassen, wobei es wiederum regnet ohne Wolke, diesmal einen ganzen Wolkenbruch. Es wäre ein ganzer Landregen geworden, käme nicht die Palast-Husarin mit ihrem Schwert dazwischen, die einen Boten vom Reichsgeneral Rumanwan anmeldet, als Ueberbringer einer Siegesnachricht. König Kosalâ wurde vom tapferen Rumanwan eigenhändig mit zahllosen Bolzen vom Rücken seines wüthenden Elephanten heruntergeschossen, und dadurch die schon verlorene Schlacht zu Gunsten von König Vatsa's Truppen entschieden.

Nach dieser ruhmreich freudigen Botschaft macht die Katastrophe Anstalten zu einer Schwenkung in eine neue Peripetie, mit Hülfe des eben aus Augëin eingetroffenen Zauberers Samwarana Siddha, den die Königin selbst dem Könige zuführt. Der Magier, aufgefordert, seine Künste zu produciren, schwingt seinen Zauberstab, oder seine „Zauberfeder“, ruft Hari, Hara, Brahmâ, und lässt alle Götter des indischen Olymps in den Wolken erscheinen. Brahmâ thronend auf dem Lotos, Sankarâ mit dem Mondviertel als Diadem, der Dämonenvertilger, Hari, mit Pfeil und Bogen in vier Armen, der Himmelskönig, Indra, rei-

tend auf seinem majestätischen Elephanten, allesammt rings umtanzt von einem zahllosen Heer Geister, Nymphen, Halb- und Mittelgötter, Siddha's und Vidyhâdhara's. König und Königin erheben sich ehrfurchtsvoll von ihren Sitzen, und bezeigen dem Magier ihr allerhöchstes Wohlgefallen durch einige Ausrufungen bewundernden Erstaunens. An Sâgarikâ denkt nur der Vidûshaka in einem Aparte, worin er dem Wundermann alle seine Götter schenkt für einen einzigen Anblick von Sâgarikâ.

Auch dieser soll dir werden, wackerer Vidûshaka, Dank dem Zauberwedel des Götterbeschwörers. Vorerst zieht sich der Magier vor dem Gesandten des Königs von Sinhalâ zurück, welcher im rechten Augenblicke mit dem diesseitigen Gesandten am Hofe von Kausambî eintrifft. Aus dem Schiffbruch glücklich gerettet, schickt sich der Gesandte von Sinhalâ eben an, die traurige Mähr vom Schicksal der Prinzessin Retnâvalî, König Vatsa's erlauchter und ertrunkener Braut, unter Thränen zu erzählen, als Feuerrufe hinter der Scene Alles in Schrecken und Bewegung setzen. Die inneren Palastgemächer brennen; die Flammen wälzen sich über das Dach hin. Der König fährt entsetzt empor, zitternd für die Königin, die ihn an ihre Anwesenheit erinnern muss. Dabei fällt ihr Sâgarikâ ein — Himmel, die Unglückliche! — Ihre Entfernung war nur vorgespiegelt. Die Königin hält sie in verborgener Haft, im Schlosse, das nun in Flammen steht. Der König stürzt hinaus wie wahnsinnig; Königin, Vidûshaka, Gesandte, nach; sämmtlich den Flammen entgegen. Die Scene verwandelt sich in den brennenden Palast. Man erblickt Sâgarikâ in Ketten. Schon hat der König sich Bahn durch's Feuer gebrochen. Er liegt in ihren Armen. Ihre Schärpe hat Feuer gefangen. Er reisst die Zunder ab. Was ist das? Mit einem Male! Kein Feuer, keine Flamme — alles verschwunden. Keine Spur von Brand und Feuersbrunst, die nur als Liebesbrunst über die Häupter des sich umflechtenden Paares unlöschbar zusammenschlägt, dem nun auch die Königin, der Vidûshaka und die beiden Gesandten sich zugesellen. Der Brand war Zauberspuk, vom Magier, behuf Sâgarikâ's Befreiung, vorgegaukelt. Sâgarikâ, durch das Halsband, das ihr Gesandter gleich bei seinem Eintritt in den Palast, am Vidûshaka bemerkt hatte, als Retnâvalî von ihm erkannt, fällt beim Erblicken des

Gesandten, und der Gesandte bei ihrem Anblick, in Ohnmacht. Die Königin bringt sie mit den zärtlichsten Liebkosungen zu sich, und schliesst sie als Schwester in die Arme. Der König nimmt ihr die Bande ab, dem nun die Königin die mit ihren Juwelen geschmückte Sâgarikâ als zweite Gemahlin übergiebt. Zu allerletzt erfahren wir noch von dem hinzugetretenen Ministerpräsidenten, Yougandharâyana, dass er die ganze Geschichte gezettelt; dass er die vom Schiffbruch durch den Kaufmann gerettete Prinzessin der Königin zugeführt, die ihr den Namen Sâgarikâ gab, „Meerjungfrau," von Sagara, „Meer." Dass er, der Ministerpräsident, beim König von Sinhalâ um die Prinzessin für den König, seinen Herrn, angehalten, um die Weissagung in Erfüllung zu bringen, wonach der Gemahl der Prinzessin von Sinhalâ als „Kaiser der Welt" die Erde beherrschen würde. Wenn er seinem königlichen Herrn den Sachverhalt verschwiegen, so geschah es theils aus Rücksicht auf die Königin, theils um die von der Politik gebotene Wahl zu einer freien Herzenswahl zu weihen. Und wir erfahren auch diess, dass er, der Ministerpräsident, sogar das Blendwerk mit dem falschen Feuer durch den Zauberer veranlasst. Diese vorsätzlich angezettelte Gaukelbrandstiftung unterscheidet ihn wesentlich von anderen Ministerpräsidenten, die ihren Kaisern und Königen Haus und Hof und Staat und Reich mit wirklichem Feuer in Brand stecken, ohne dass diese es merken, bis Dach- und Königsstuhl zusammenstürzen.

Ihm aber, Sr. langnamigen Excellenz, dem Ministerpräsidenten Yougandharâyana, rufen wir ein dreimaliges Heil! zu, um des hochpreislichen Verdienstes willen, das er sich mit der Katastrophe zu König Sri Hersha Deva's Hofintriguenspiel erworben, worin er als Minister „Feuerbrand," in Gestalt eines Deus ex machina, noch am Schluss erscheint. Denn durch diese Katastrophe hat er nicht blos ein für die Geschichte des Drama's denkwürdiges Gegenzauberstück zur Medeia-Tragödie improvisirt, in welcher die zweite Gemahlin des Fürsten Jason, Prinzessin Kreusa, von der Hand seiner ersten Gemahlin, der Kolchischen Zauberin, in Brand gesteckt, sammt ihrem Vater und dem ganzen königlichen Hause, elendlich verbrennt. Unseres unaussprechlichen Ministerpräsidenten Yougandharâyana diplomatisches Kunstfeuerwerk, als Schlusstableau in bengalischer Beleuchtung, hat

ausserdem das höhere Kunstverdienst: dass in das traditionelle Spinngewebe von König Harshadeva's Hofintriguenspiel doch mindestens ein scheinbarer Funken von wirklichem Katastrophen-Pathos fiel, welcher ein Blendfeuerwerk fachte, das, unähnlich jenem von Medeia's Zauberschleiern entzündeten Brande, König Harshadeva's dramatisches Hofintriguengespinnst mitsammt den davon umflochtenen höchsten Personen des königlich Kausambischen Regentenhauses in der herrlichsten, von Kriegsglorie umleuchteten Transparenzverklärung erscheinen lässt. Heil dem erlauchtesten Blendfeuerwerker aller Katastrophenminister! Heil dir, Yougandharâyana, dreimal Heil! — Welche segenstiftenden Brandfackeln diese indischen Brahmanen-Minister! In Bhavabhûti's Mâlatî und Madhavâ will sich der erste Staatsminister, Bhûrivasa, aus verzweiflungsvoller Vaterliebe verbrennen, und den Scheiterhaufen eingehändig, mit seinem Ministerporteteuille, als Fidibus, anzünden. Im „Siegelring" von Prinz Visâkhadatta spinnt das Haupt des Staatsministeriums, Chânakya, gleich jenem salamanderartigen Reptil im Titurel, das aus dem zähen Schleim, den das Thier ausschwitzt, Kriegshemden in den Flammen webt, und sie mit seinem Hauche unverbrennlich glüht — spinnt ähnlich König Chandragûpta's Ministerpräsident Chânakya, in dem Kriegsfeuer, das er angefacht, sein zähschleimig abgefeimtes Intriguengeflecht, und verstrickt es zu einem Schicksalsnetze, womit er zwei Provinzen im Norden Indiens seinem königlichen Herrn aus dem Kriegsbrande so unverlierbar und unentreissbar fischt, dass sie aus dem Fangnetz gar nicht herauszuwickeln sind und verschluckt werden müssen, wie jener Feuerfresser glühende Kohlen schlang, eingewickelt in einem Flornetz aus Asbest, vonwegen des Sodbrennens. An die Löcher dachte freilich der Feuerschlukker nicht, welche die im Asbestflor fortglimmenden Kohlen langsam, aber sicher in den Magen brannten, und die man bei Oeffnung seiner Leiche fand. So wenig wie König Chandragûpta's Ministerpräsident, Chânakya, an die Löcher denken mochte, welche die eingeschluckten Provinzen in den Magen der Maurya-Dynastie, deren Stifter König Chandragûpta war, mit der Zeit brennen würden, und die auch wirklich, nach 137 Jahren, von der Dynastie Çunga, bei der Obduction der Maurya-Dynastie, in deren Magen gefunden wurden. Es ist das gemeinsame Geschick

aller Chânakya's, dass sie an die fortglimmende Wirkung verschluckter Provinzen nicht denken, und nicht ahnen, dass die Löcher eine blosse Zeitfrage; dass die Zeit der Löcher für alle Mägen kommt, die solche Magenheizer schlucken. Hier endlich, in König Harshadeva's Halsband-Komödie, tritt der Staatsminister gar als Prästigiator auf, der Feuersbrünste aus der Tasche spielt, woran er selbst die Hochzeitsfackeln zündet, die seinen königlichen Herrn auf Rosen betten. Glücklicher, segenbringender, als die Fackeln, die an jenem furchtbarsten aller Palastbrände — einem Allerpalästebrand — angezündet wurden, welcher, so und so viel Jahrhunderte später, gleichfalls die Schlusskatastrophe einer ähnlichen „Halsband-Geschichte," eines ganz ähnlichen Halsband-Intriguenhofspiels, bildete; nur dass dieses — o schaudervoll, dreimal schaudervoll! — zu einem tragischen Halsband, und keinem von Juwelen sich umknüpfte, sondern zu einem aus den unheilschwangern Fäden der Hofintriguenspiele gesponnenen Halsbande, einem ebenfalls feuerbeständigen, feuerfesten Halsband, einem Halsband — à la lanterne! Welche Schule für die Geschichte und ihr Drama, dieses indische Hofdrama, worin Minister mit Feuer spielen, ohne sich, wie anderwärts, die Finger zu verbrennen! Mit dem Schwerte die Gluth schüren dürfen, ohne dass ihnen, wie anderwärts, der Wind der öffentlichen Meinung die Funken in's Gesicht weht![1])

Prabodha - Chandrodaya.

„Der Aufgang des Mondes der Erkenntniss" (The Rise of the moon of intellect) nach Taylor, aus dessen Englisch es, zum grossen Theil, J. G. Rhode (1820) in's Deutsche übertrug.[2]) Wie der Titel lateinisch lauten würde, erfährt man aus H. Brockhaus Ausgabe[3]) nicht, worin es zwar heisst: „sanscrite et latine edi-

1) adde cruorem
Stultitiae atque ignem gladio scrutare modo . . .
. Füg' nun
Blut zu der Thorheit noch, mit dem Schwert in dem Feuer gerührt nur!

Hor. Sat. II, 3. V. 275. — 2) Beiträge zur Alterthumskunde. Berlin 1820. — 3) Prab. Chandr. etc. Lips. 1835, 1845.

dit," „latine" aber nur Sanscrit-Scholien in lateinischen Typen bedeutet. Ein Jahr vor Brockhaus' Edition des Stückes in Devanâgarî-Schrift nannte es der grosse Uebersetzungskünstler, der Mondaufgang der Uebersetzungskunst, Fr. Rückert, in seiner schon erwähnten Recension von Hirzel's Çakuntalâ-Uebersetzung: „Vernunft-Mondaufgang." Acht Jahre darauf stempelt der berühmte Indologe, Goldstücker, in seiner mehrgedachten, ersten deutschen Uebertragung aus der Urschrift, den Titel von Krischna-Miçra's „theologisch-philosophischem Drama" in's Hegel'sche um und tauft es: „Die Geburt des Begriffs." Endlich erscheint der Sanskrit-Titel der merkwürdigen Komödie vor Bernhard Hirzel's, des „metrischen Verdeutschers κατ' ἐξοχήν, jüngster Uebersetzung [1]), in metrischer Cadenz, nicht als blosse Version, sondern in Form einer zugleich wörtlichen Inversion: „Der Erkenntniss Mondaufgang" (Prabodha „die richtige Erkenntniss des göttlichen Wesens" und Chandrodaya „Mondaufgang.")

Aus dem im Prolog des Stückes vorkommenden Namen eines Königs Kirtivarman, Herrschers von Magadha, glaubte Taylor das Zeitalter des Dichters Krishna-Miçra vor 648 n. Chr. setzen zu dürfen. Lassen weist ihm die Mitte des 11. Jahrh. n. Chr. als Lebensepoche an. [2]) Goldstücker hält den Dichter für einen Anhänger des Râmânuja [3]), der gegen Ende des 12. Jahrh. lebte, und Stifter der Secte Çri-Vaishnava war, welche den Vischnu als ihre Hauptgottheit verehrte. Als solche wird Vischnu auch in unserem Drama gefeiert, das ihn mit Brahma identificirt und jenem die Prädicate beilegt, welche dem Brahma nach der Vedântaphilosophie gebühren, die das Fundament auch von Râmânuja's Lehre bildet. Krishna-Miçra dürfte demnach, wie die meisten Kinder der Vischnu-Secte oder Vischnusvâmin [4]), im Dekhan gelebt und seine Dichtung zur Feier des Stifters und seiner Secte verfasst haben. [5]) Die Tendenz des Drama's wäre, nach demselben Gelehrten, darauf gerichtet, die Vorzüglichkeit einer besondern Secte (der Çri-Vaishnava) anschaulich zu machen; und der Zweck desselben: die Wahrheit der Vedântalehre darzustellen.

1) Krishnamiçra Prabodhachandrodaya. Uebers. von B. Hirzel. Zürich, 1846. — 2) III, 2. p. 782. — 3) a. a. O. S. 10. — 4) Vgl. Lassen IV, 2. S. 126 ff. — 5) Goldst. S. 12.

Krishna-Miçra's mythisch-metaphysisches Gedicht nimmt gewissermaasen eine Ausnahmsstellung in der Geschichte des Drama's ein. Eine Nachahmung desselben, das Drama Chaitanja-Chandrodaya von Karnapuri, der im 16. Jahrh. lebte, steht an Werth hinter dem Vorbilde weit zurück. „Eine Vergleichung dieser zwei eigenthümlichen Schöpfungen des Indischen Geistes," bemerkt Lassen [1], „fällt zum Nachtheile des spätern Dichters aus, der es nicht, wie sein Vorgänger, versteht, die Handlung aus sich selbst sich entfalten zu lassen, sondern sich öfters der Erzählung bedient, um die Handlung weiter zu führen." Von Krishna-Miçra's Prabodha sagt dagegen derselbe tiefe Kenner [2]: „Obwohl nicht wirkliche Personen die Bühne betreten [3], sondern Begriffe, Seelenvermögen, Leidenschaften und Secten, so hat es doch der Dichter verstanden, diese ideellen Wesen scharf zu charakterisiren, ihre Handlungen gründlich zu motiviren und ihnen das Leben wirklicher Personen einzuhauchen, so dass der Leser mit derselben Spannung an dem Ausgange des Kampfes theilnimmt, als ob es ein wirklicher Kampf wäre. Dieses Drama erregt eine hohe Meinung von der Bildung der höheren Stände unter den Indern, welche mit den verschiedenen herrschenden Lehren vertraut gewesen seyn müssen, um mit Kenntniss der Sache und Aufmerksamkeit der Aufführung [4] eines solchen Schauspiels folgen zu können. Es liefert endlich Krishnanmiçra's Dichtung nicht zu verschmähende Beiträge zur Kenntniss der damals im innern Indien verbreiteten religiösen und philosophischen Systeme und Secten." In der Nachschrift zu den Scholien seiner Ausgabe bemerkt H. Brockhaus: „Obgleich ein späteres Product der Sanskrit-Literatur, gehört der Prabodha Chandrodaya doch zu den geistreichsten Wer-

1) IV, 2, S. 57. — 2) III, 2, S. 790. — 3) Das scheint uns nicht ganz richtig, wenn anders der Chârvâka, der Buddhabettler und sonstige Sectirer, die in unserem Schauspiel auftreten, nicht für allegorische Figuren gelten sollen. — 4) Das Drama wurde auf Befehl des Gôpâla, Oberfeldherrn von König Kirtivarman, in Gegenwart des Königs dargestellt. Man nenne uns den indo-germanischen Oberbefehlshaber oder Feldmarschall in unserem Welttheil, der auch nur einen Begriff von der Geburt eines Begriffes, geschweige von der Aufführung einer solchen Geburt zu haben sich schmeicheln dürfte, und nun gar den Accoucheur bei dieser Geburt abgeben möchte.

ken der indischen Poesie, und eine vollständige Mittheilung des exegetischen Materials schien eine Pflicht." Um wie vielmehr Pflicht muss es der Geschichte des Drama's scheinen, ihrem Leser von dem Inhalt dieses merkwürdigen Gedichtes eine vollständige Mittheilung zu machen. Die Pflicht ist um so gebotener, da Krishna-Miçra's theosophische Mysterie das letzte indische Drama ist, worüber unser Leser eine vollständige Inhaltsmittheilung zu erwarten hat.

Eine theosophische Mysterie. Unser Prabodha vereinigt sämmtliche Eigenschaften derartiger Dramaformen. Es trägt die Merkmale der Mysterien, Moralitäten, Passionsspiele, Autos, Osterspiele; die Kennzeichen unserer polemisch-religiösen Fastnachtsspiele aus der Reformationszeit. Ist etwa die Rückkehr zur wahren Heilslehre nicht auch die polemische Tendenz dieser dramatischen Fastnachtssatiren, wie die Rückkehr zur reinen Offenbarungslehre des Vedânta die Tendenz des indischen Reformationsdrama's bildet? Feiert jenes bekannte Fastnachtsspiel: „Der neue deutsche Bileamsesel" aus der ersten Reformationszeit, nicht eine ähnliche Wiedergeburt der einzig wahren Gotteserkenntniss aus dem G e i s t und der O f f e n b a r u n g, wie das indische Fastnachtspiel die richtige Erkenntniss des Pûrusha, des Urgeistes, als eine Geburt des Prabodh oder des Anschauungsbegriffes darstellt, entsprossen aus der Vermählung von Verstand (Viveka), dem unterscheidenden Menschengeiste, und der Offenbarung (Upanishad)? Schon der Titel des deutschen Fastnachtspiels trägt diese Tendenz an der Stirne: „Der neu deutsch Bileams Esel, wie die schön germania durch arge List und Zauberey ist zur Pabst-Eselin transferirt worden, jetzund aber alss sie vom Wasser auss dem weissen Berg fliessent getrunken, durch Gottes genad schier w i e d e r z u i h r e m r e c h t e n A u f s i t z e r g e k o m m e n." Im Prolog zum Prabodha spricht der Schauspieldirector einen ähnlichen Gedanken aus: „Brahma's von Natur lieblicher Glanz kehrt, wenn er auch aus irgend einem Grund sich trübte, wieder zu seinem Urzustand zurück." Dass im Prabodha mehr Bileam's oder sectirische, falsche Propheten, und mehr Esel auftreten, verändert den Grundcharakter nicht. Noch deutlicher erhellt die Gattungsverwandtschaft aus einer lateinischen Reformations-Komödie (1592), die dem Menander-Lustspiel, „P h a s m a," den Titel entlehnte und, gegen al-

lerlei Ketzereien, wie das Prabodha-Schauspiel, gerüstet, damit schliesst, dass der erscheinende Christus alle einzelnen Lehren bis auf die Lutherische in die Hölle verdammt. Bei Krishna-Miçra werden die personificirten Ketzerlehren sammt ihren Bundesgenossen nach einer blutigen Schlacht, in welcher ihr Anführer, König Irrthum, von König Verstand besiegt wird, in die Flucht geschlagen und zu den Barbaren (Mlechcha's) gejagt.

Durch den theologisch-polemischen Geist der Reformations-Mysterien verwandt, schliesst sich das Prabodha-Drama, hinsichtlich des allegorisch-mystischen Personifications-Charakters, noch näher an die französischen Moralitäten der Bazochisten an. Wir erinnern beispielsweise an eine dieser Moralitäten, welche die Vermählung der Seelen mit Jesu zum Gegenstande hat, ähnlich wie im Prabodha die Vermählung des Manas (Seele, Verstand) mit Upanishad, der Offenbarung. Die in der französischen Moralität auftretenden Personen sind: Jesus, die Seele, Charitas und Veritas, die gute Eingebung (bonne inspiration), die Sünden, die Gerechtigkeit und die Töchter Zion's bis auf die letzteren und den Ersten, sämmtlich dramatische Personen, die im Prabodha figuriren oder darin figuriren könnten. Eine ähnliche Wandelung über Sündenstufen zur Seligkeit der Gottesschau, wie im Prabodha zur richtigen Gotteserkenntniss durch personificirte Begierden, Leidenschaften und Ketzerlehren hindurch, wird uns eine andere Moralität der Bazochisten, „die neun Stufen" vorführen. Zu den personificirten Verstandeskräften, die im Prabodha, neben allegorisirten Seelenzuständen, auftreten, werden wir die analogen Figuren in den englischen Moralitäten (moral plays) vorzugsweise finden; im Hick-Scorner z. B. Mitleid, als alter Pilgersmann, spricht in demselben den Prolog. Prabodha führt Mitleid in Frauengestalt ein (Karunâ). Hierauf kommen in der englischen Moralität Betrachtung und Ausdauer, in Gestalt zweier heiligen Männer, die sich gegen das Treiben des ausgearteten Menschengeschlechtes verbinden, entschlossen, demselben ein Ende zu machen. Aehnlich sehen wir in der zweiten Scene des Prabodha Verstand und Meinung gegen das Geschlecht des Irrthums verbündet. Nun erscheinen in der Moralität Freiwille, ein lockerer Geselle, mit Einbildung, seiner eben so lockern Gefährtin. Sie unterhalten sich mit besonderem Vergnü-

gen von ihren Streichen, wie etwa in der ersten Scene des Prabodha der lose Vogel, Liebesgott Kama, sich mit Rati, der „Wollust,“ seiner Gattin, unterhält. Bald hernach tritt Hick-Scorner auf, ein lasterhafter Freigeist und Religionsspötter (scorner), dessen indisches Ebenbild der Chârvâka im Prabodha ist. Freiwille, Einbildung und Freigeist rühmen sich ihrer Gottlosigkeit. Dasselbe thun die Sectirer im Prabodha, und gerathen darüber in einen eben so heftigen Streit, wie die drei Taugenichtse in Hick-Scorner. Mitleid will Frieden zwischen ihnen stiften. Die Streitenden fallen über den Vermittler her, misshandeln und binden ihn, worauf sie sich entfernen. Ausdauer und Betrachtung kommen zurück und befreien den Gefesselten. Ein ähnliches Schicksal erfährt im Prabodha die wahre Religion. Schliesslich werden Freiwille und Einbildung von den beiden heiligen Männern, Ausdauer und Betrachtung, zu einem gefälligen Lebenswandel bekehrt.

Was aber unsere indische, theologisch philosophische Mysterie vor allem Aehnlichen auszeichnet, und ihr eine Ausnahmsstellung in der Geschichte des Drama's anweist, ist einmal: die methodische Durchführung des Thema's, das in die letzte und höchste Spitze aller speculativen Philosophen ausgeht: Vermählung von Denken und Offenbarung; Einheit des menschlichen und göttlichen Geistes in der wahren Gotteserkenntniss. Der zweite unserem Schauspiel eigenthümliche Vorzug liegt in der dramatisch kunstgerechten Gestaltung eines im Einzelnen wie im Ganzen schlechthin abstracten und jeder poetischen Behandlung, wie man glauben muss, widerstrebenden Vorwurfs. In dieser Beziehung, was nämlich gestaltungsvolle Veranschaulichung eines innerlich und poetisch todten Stoffes betrifft, dürften vielleicht nur einzelne von Calderon's Autos sacramentales zu nennen seyn, die sich mit dem „Mondaufgang der Erkenntniss“ vergleichen liessen. An speculativem Gedankeninhalt und Durchgeistigung des theologischen Dogma's bis zur Klarheit einer philosophischen, im Wege logisch-dialektischer Ermittelung gewonnenen Anschauung, und abgespiegelt als dramatischer Process, schwebt Krishna-Miçra's Prabodha-Chandrodaya hoch über den spanischen Autos, die des Calderon nicht ausgeschlossen. Die ganze Gattung solcher Bühnenspiele aber, ob spanisch, indisch oder indogermanisch, gleichen alle den

Luftspiegelungen in der Wüste. Sie täuschen mit poetischen Formen, wie diese mit erfrischenden Seen und blühenden Gärten, und sind doch nur Reflexions-Erscheinungen und Dunstphantome der glühenden Wüsten-Atmosphäre eines abstracten Denkens. Könnte doch die Wüste selbst für das Naturbild der metaphysischen Speculation gelten.

Zu den merkwürdigen Eigenthümlichkeiten des Prabodha-Drama's gehört auch die, dass seine grundwesentlich indische Tendenz alle Unruhe eines thätig leidenschaftlichen Strebens und Begehrens in contemplativer Gottseligkeit auszulöschen, — das Drama selber aufhebt, die dramatische Form vernichtet, in welcher diese Tendenz sich durchführt. Krishna-Miçra's Drama ist eine Kriegserklärung gegen die Gattung, auf deren Seite es streitet: ein gegen das Drama gerichteter Vernichtungskampf mit dessen eigenen Waffen. Das innerste Motiv im Prabodha-Chandrodaya ist der Selbstmord des Drama's. In diesem Sinne kann das Stück als die einzige Tragödie der Inder angesehen werden, und diese einzige endet mit dem Tode des Drama's selbst.

Im Vorspiel, das in amphigurischer Weise die Vedântalehre beleuchtet, in Betreff welcher, wie der andern indischen Philosopheme, wir auf unsern Abriss derselben, Eingangs des Berichtes über das indische Drama, verweisen, scheint uns der Schluss erwähnenswerth. Die Schauspielerin fragt den Director:[1] „Wie konnte der siegreiche Feldherr Gopâla (der die Aufführung des Stückes vor König Kîrtivarman angeordnet), er, dessen heldenartiger Wandel von allen frommen Leuten gepriesen werden muss, jetzt zur Ruhe gelangen?“ Darauf antwortet ihr der Director: „Er (Gopâla) hat den Karna besiegt, wie der Verstand den mächtigen Irrthum, und durch ihn entstand Kîrtivarman, wie durch jenen der Begriff.“ Man sieht zugleich aus dem Bescheid, dass Krishna-Miçra's Prabodha ein beziehungsvolles Gelegenheits-Stück war, so gut wie die anderen indischen Dramen auch; wie die Tragödien und Komödien der grossen griechischen Dichter alle waren. Die beziehungslose Tragik und Komik unserer Dramen sind die eigentlichen Fata morgana einer metaphysischen

1) Wir benutzen Goldstücker's Uebersetzung, da uns die neueste, die von Hirzel, nicht zur Hand ist.

Aesthetik und Kunstphilosophie, zu welcher sie sich verhalten, wie die Dunstbilder der Wüste zu dieser.

Nach dem Bescheide, den der Director der Schauspielerin ertheilt, ruft eine Stimme hinter der Bühne: „Du nichtswürdiger Schauspieler, wie erdreistest du dich, so lange ich lebe, zu sagen, dass der Irrthum von dem Verstande überwältigt sey?“

Director (ängstlich sich umsehend). Wehe! Umfasst von dem lüsternen Arme der Wollust (Ratî), deren Körper mühsam den schwellenden Busen trägt, kommt mit trunken rollendem Auge Kâma (der Liebesgott) herbei, der angenehm durch seinen Blick die Welt bethört. Wie es scheint, haben meine Worte seinen Zorn erregt. Es ist desshalb besser, dass wir fortgehen.“

Kâma und Ratî, Sinnenreiz und Sinnenlust, als Gattenpaar, eröffnen systemgemäss und speculativ-methodisch das Spiel. Sind sie nicht die initiativen Mächte aller Spiele, der Weltschöpfung selber, deren Mutter, nach dem Vedânta, die Mâyâ? Und ist diese nicht Kâma und Ratî zugleich? Anreiz und Lust, als Schöpfertrieb und Schöpferlust? Ohne Kâma und Ratî gäbe es auch keine wissenschaftliche Schöpfung, keine Philosophie, keine Speculation, Sprösslinge des Forschertriebes und der Wissenslust. Das verstand die griechische Mythologie tiefer, als die indische Theologie. Die Vernichtung oder Verbannung und Ausstossung von Kâma und Ratî käme einer Weltvernichtung gleich, und mit ihr wäre die Rückkehr zum Brâhma, dem Urgeist, abgeschnitten, Brâhma selbst ein hohles Gedankenphantom, und der Mondaufgang der Erkenntniss, ein Mondaufgang und eine Erkenntniss von der Nachtseite der Mondscheibe, die Niemand sieht. Doch folgen wir dem Gang des Stückes.

Kâma verhöhnt die Macht des Verstandes (viveka), der hier das Geistesvermögen bedeutet, das Ewige vom Vergänglichen, Brâhma von der Welt zu unterscheiden; eine Geistesthätigkeit, wofür eigentlich das Wort „Vernunft“ die Bezeichnung wäre. Auch übersetzt es Taylor durch Reason. Im Drama muss aber die Figur eine männliche Person seyn. Solche Incongruenzen sind unvermeidlich und kommen hier häufig vor. Bei einem Conflictfalle zwischen der dramatischen und der sprachlich-begrifflichen Forderung gebührt im Drama der ersteren das Vor-

recht, so weit diess überhaupt der Geist der Sprache zulässt. Kâma redet seiner Gattin Ratî die Furcht vor dem „Verstande“ aus: „Wo ist Ruhe vor meinen Pfeilen?“ „Aber,“ meint Ratî, „die Begleiter des Verstandes?“ Die Mittel nämlich, durch welche, dem Vedânta zufolge, der Mensch zur vollkommenen Meditation gelangt, und deren vom Vedânta acht aufgezählt werden: Sinnenzwang (yâma) z. B., Studium der Veden u. s. w. Kâma baut auf die Frauen unter diesen Begleitern, die „schon dadurch in seiner Gewalt sind.“ Ferner rechnet Kâma auf die Diener König Irrthums, als da sind: Stolz, Neid, Scheinheiligkeit, die Hauptperson darunter König Irrthum's Staatsminister: Unrecht, oder „Macht vor Recht“ (adharma)! · Auch das dürfe seine theuere Ehehälfte, Ratî, nicht Wunder nehmen, dass seine, Kâma's Familie, mit der von König Verstand durch ihren gemeinschaftlichen Anherrn, Manas [1]), verschwistert sind. Denn beide Geschlechter stammen von zwei verschiedenen Müttern ab: von „Thätigkeit“ (Pravrattî), und „Ruhe“ (Nirvattî). „Mit jener erzeugte Manas das Geschlecht, dessen Stammvater der grosse Irrthum [2]) ist, mit dieser ein zweites, das den Verstand zu seinem Anherrn hat“ . . . Das Brüdergeschlecht von Mutter Ruhe trennte sich von dem Geschlecht der Mutter Thätigkeit, und beabsichtige nun, uns und unsern Stammvater (Irrthum) zu vertilgen. Den Plan jener Gottlosen müsse er ihr aber, weil sie ein Weib und furchtsam, verschweigen:

Râtî (ängstlich).
Bester, was ist es denn?

Kâma. Liebste, fürchte nicht! Sie haben nur noch die Hoffnung von Verzweifelten. Es geht nämlich das Gerücht, dass in unserer Familie eine Dämonin, mit Namen Wissenschaft [3]) — geboren werden wird.

Rati (ängstlich).
Schrecklich! Schrecklich! Wie? in unserer Familie eine Dämonin? Es bebt mein Herz.

1) Mens. Taylor übers. „Mind,“ Goldst. „Vorstellungsvermögen,“ Manas ist ein Sohn der Mâyâ, den sie dem Brâhma, aber unberührt von diesem, gebar. Uns scheint Manas „Menschengeist“ zu bedeuten; aber zunächst als sinnliches Denken, vor der Vereinigung mit Gott durch die Erkenntniss. — 2) Môha. Leidenschaftlichkeit aus Unwissenheit. Taylor übers. „Passion.“ — 3) Viddyu.

Kâma. Beste, sey doch nicht ängstlich! Es ist ja nur ein Gerücht . . .
. . . Diese Wissenschaft, eine Tochter des Manas, werde Vater, Brüder, Mutter und das ganze Geschlecht (des Irrthums) verzehren.

Ratî. Rette mich! Rette mich! (Sie umfasst ihn.)

Kâma (entzückt durch die Berührung; für sich).
Wie entzückt und betäubt eines schüchternen Weibes Umarmung, deren Blick in rollendem Auge sich trübt, während das Haar sich sträubt, man ihren furchterregten Busen sieht, und ihr rankender Arm von dem Perlenband ertönt! (Er schliesst sie fest an sich; laut.) Geliebte, sey ohne Sorgen! Wie kann Wissenschaft entstehen, so lange wir leben? Die Wissenschaft soll gleichzeitig mit ihrem Bruder Begriff von dem Verstande und der Offenbarung geboren werden.

Beide ziehen sich vor König Verstand (Viveka) und dessen Gemahlin Matî [1]), „Meinung", zurück. Verstand hatte sich üblichermaasen schon hinter der Bühne angekündigt. Die zweite Scene bildet die Kehrseite zur ersten, Verstand giebt seiner Gattin den Grund an von Kâma's Feindschaft gegen ihn. Verstand und sein Geschlecht haben den Höchsten, den Leidenschaftslosen, der aus Denken und Seligkeit besteht (Brâhma), von den hunderten von Banden befreit, womit Stolz und die andern Frevler die Herren der Welt gefesselt: [2]) „Sie sind nun die Tugendhaften und wir — die Bösewichte. So denken die Gottlosen, und zwar mit Erfolg."

Auf die Frage der Gattin: „Wie konnte Mâyâ ihn, den Gott, besiegen, in dem die Fülle des höchsten Lichtes ist?" Erwidert Verstand: „Gleich einer unzüchtigen Dirne lässt sie den Höchsten Dinge sehen, die gar nicht existiren." — „Warum aber betrügt die Listige den Edeln?" frägt Matî.

Verstand. Mâya hat dazu weder einen Antrieb noch einen Grund. Doch das ist die Natur teuflischer Frauen. Sie berücken, ergötzen, betäuben, verspotten, berauschen, bethören, eindringend in der Männer empfängliche Herzen. Und wohin gelangen sie

1) Von „man" (meinen, denken). Taylor übersetzt „understanding." — 2) Die correlate Mythe zur Fesselung des Uranos durch die Titanen. Die natursymbolische Auffassung der griechischen Kosmo-Theogonie erscheint hier, dem abstract-speculativen Geiste der Inder gemäss, als eine Allegorie logischer Kategorien.

nicht mit ihren lieblichen Blicken? Doch ist noch ein anderer Grund: Mâyâ wollte auf ihren Sohn Manas die Herrschaft übertragen. Der Sohn erschuf zu dem Zwecke, in Gestalt seiner Mutter Mâyâ, die „neunthorigen Städte.“ [1]) Darauf wurde der Höchste (Brâhma) von seinem Enkel „Egoismus“ [2]) umfasst, und er, der Wissende, hing unklaren Phantasien nach; und da er in den von Mâyâ bereiteten Schlummer fiel, erblickte er, betäubt, vielgestaltige Träume: „Ich bin, diess ist mein Vater, diess meine Mutter, diess mein Feld, meine Frau [3]) u. s. w. Wie kann nun, fragt Matî, der Höchste, dessen Wesensbegriff, der göttliche Intellect, sich in dem langen, langen Schlaf aufgelöst hat, wie kann er denn wieder in's Leben treten?“ Verstand zögert ihr das Mittel anzugeben, aus Besorgniss vor ihrer Eifersucht.

Mati. Nicht ich, nur andere Frauen widerstreben den Wünschen des Gatten, der seiner Natur gemäss auf dem Wege des Rechten wandelt.

Das Mittel, die Einheit Brâhma's wieder herzustellen, ist: Er, Verstand, muss sich mit der Offenbarung verbinden. „Wenn du, dich entziehend der weltlichen Lust, eine Zeit lang in Ruhe leben kannst, so entsteht der Begriff,“ durch den Brâhma wieder zu sich kommt, aus der wirren Traumbetäubung der vielbewegten Welt, aus der „Fülle der Gesichte“, die ihm Mâyâ vorgaukelt wie Mephistopheles den träumenden Faust. Um solchen Preis ist das brave Weib, die gute „Meinung,“ nicht nur mit ihres Gatten zweiter Verbindung einverstanden; sie wünscht sogar, die Perle von einer Ehefrau, dass er immerdar mit der zweiten Frau, der Offenbarung, vereinigt bleibe. Die Hauptbedingung einer guten Exposition: Klarheit über das, um was es sich handelt, erfüllt der erste Act auf's beste. Wir wissen nun genau und bestimmt, auf welches Ziel die Handlung lossteuert. Der zweiten, schwierigern Bedingung einer regelrechten Exposition, dass dieselbe dramatisch, d. h. handelnd, vor sich gehe, zu genügen, verbot dem

1) Die Leiber mit ihren neun natürlichen Oeffnungen: Augen, Mund, u. s. w. — 2) Ahânkara. Selbstbewusstseyn, das Ich-Bewusstseyn. Bei Taylor: Self-Sufficiency, Selbstgenügsamkeit. Ahânkara, als ältester Sohn des Manas, ist Brâhma's Enkel. — 3) Die Welt als Objecten - Vielheit, die Ichs und Nicht-Ichs, im Widerspruch zu dem Ewig-All-Einen.

Dichter die Natur seines übersinnlichen dramatisch-theologischen Fabelstoffes, welcher schlechterdings eine erzählende Darlegung des Thatbestandes erheischte. Desto sinnreicher und kunstgemässer paart er die gegensätzlichen Hauptvertreter der Conflicte in zwei Gruppen ab, die in den ersten beiden Scenen so einfach und so anschaulich wie möglich die Motive des Zwiespaltes darlegen.

Gleich kunstgerecht lässt der zweite Act die Gegenminen spielen. Dâmbha[1]) tritt als Brahmane auf. Er kommt von Benares, wo er, im Auftrage von König Irrthum, die Andacht der Frommen verhindert hatte. Er schildert seine Bekenner, „welche die mondhellen Nächte in den Häusern der Dirnen zubringen, sich ergötzend am Weine, an Wohlgerüchen, an Scherzen und Küssen, und schwelgend in dem Vollgenuss der Liebe, betrügen bei Tag die Welt, indem sie von einander sagen, sie seyen Allwissende, Eingeweihte, fromme Priester, die schon lange das heilige Feuer nähren, Vedenkundige und Büsser.“ Bald erblickt er einen Wanderer daherkommen. Es ist Ahânkara.[2]) Er führt sich, orthodox nach der indischen Dramaturgie, mit einem Selbstgespräch ein, worin er über die rechtgläubigen Lehren spottet; über die ganze äusserliche, mechanische Verehrung der Vedântaschriften und ihrer Ausleger; kurz über Alle, die den Splitter der Formelgläubigkeit im Auge tragen, den er, mit dem Balken des Allein- und Selbstwissens, so scharf erspäht. All das trägt er im Vorwärtsschreiten vor, und während er an den am Wege sitzenden Bekennern dieser verschiedenen Secten und Scheinweisen vorbeiwandelt. Von den Tridandi's[3]) z. B. sagt er: „Jene stellen sich, als wären sie Tridandi's; aber sie bekümmern sich nicht, ob Brahma und die Welt Eins sind oder nicht.“ Scheinheilig (Dhâmba) wendet ihm und sei-

1) Scheinheiligkeit. Tayl. Hypocrisy. Im Indischen ist Dambha männlichen Geschlechts. Es liesse sich vielleicht durch Scheinheilig (verschieden von Scheinheiliger, Tartüffe) personificiren. „Der Scheinheilig.“ — 2) Irrthum, Selbstbewusstseyn, mit der Nebenbedeutung von Alleingeltungs-Dünkel, Egoismus; hier aber mehr im logischen Verstand genommen. — 3) Gehören zur Secte der Râmânujas, der auch unser Dichter angehört, und es ist beachtenswerth, dass er seine eignen Ansichten dem Ahânkara (Selbstbewusstseyn) in den Mund legt.

ner Begrüssung mit Verachtung den Rücken. Ein Schüler des Dhâmba tritt ein; ermahnt Ahânkara, sich vor Betreten der Einsiedelei die Füsse zu waschen. Ahânkara entrüstet, dass man ihm kein Fusswasser darreicht. Es geschieht. Will auf dem Schemel Dhâmba's Platz nehmen. Der Schüler warnt ihn davor. Erzürnt darob, rühmt sich Ahânkara seines Ursprungs: dass er im Palast „Vielpracht" (Bhúri Shrevhtek)[1]) geboren. Brüstet sich mit seiner Frau, der Tochter eines Brahmanen. Nun dient ihm Scheinheilig mit seiner Abstammung und Ehrwürdigkeit: „Als ich einst in den Palast des Brâhma trat, so standen gleich die Heiligen von ihren Sitzen auf, und Brâhma hob mich mit Betheuerungen seiner Liebe auf seinen Schooss, den er zuerst mit Kuhwasser[2]) gereinigt hatte." Saubere Reinigung. Bei Scheinheilig ist alles Schein. Auch die Reinigung, Selbstdünkel (ahânkara) überbietet ihn an Prahlerei. Die Scene erinnert an den Wettstreit in Grosssprecherei, den die beiden Eisenfresser in Andreas Gryphius Thrasonaden-Komödie, Horribilicribrifax mit der Zunge ausfechten, und auch, wie hier, mit einer Erkennungsverbrüderung, beschliessen. Scheinheilig erkennt im Selbstdünkel an der Prahlerei seinen „lieben Grossvater" und dieser begrüsst ihn als seinen Enkel durch Vater „Geiz" (lobha). Ahânkara, hocherfreut, erkundigt sich nach seinem Urenkelchen: „Ist dein Söhnchen Trug, bei guter Gesundheit?" Nach den Eltern „Geiz und Habsucht (trishnâ)."[3]) Auf die Frage, was ihm die Ehre des grossväterlichen Besuches verschaffe, erfährt Scheinheilig, der Grund sey die allgemeine Angelegenheit: die Feindschaft ihres Herrn und Königs Irrthum, mit der Sippschaft von König Verstand. Kaum gesagt, hört man schon eine Stimme hinter der Bühne die Ankunft des grossen Königs Irrthum verkünden: „Macht die krystallenen und edelsteinreichen Hallen von Sandelgerüchen duftend, hemmet der Fabriken Werk und lasset in den Häusern die Springbrunnen gehen" u. s. w. Grossvater und Enkel gehen ihrer Majestät, König Irrthum, den Grussempfang bieten. Allerhöchst erscheint mit angemessenem Gefolge. Anmerkung 45 unseres Uebersetzers belehrt uns: „Der Irrthum, Moha, ist der Atheis-

1) Nach Taylor ein heiliger Platz (place) bei der Stadt Rarapoor in Bengalen. — 2) Cow-dung, übers. T. — 3) Insatiability. T.

mus, welcher nur das glaubt, was die Sinne wahrnehmen können [1]), und folglich der grösste Gegner des Vedânta." Trefflich ist sein erstes Erscheinen charakterisirt. Lachend tritt er auf, über die alberne Lehre von Verschiedenheit der Seele und des Körpers; schmäht die, welche Dinge lehren, die nur im Gehirn existiren, und die nicht sind. Ihr thörichtes Gerede mache die Atheisten lächerlich, die einzigen Bekenner der Wahrheit. „Wer sah denn je vom Körper getrennt die Seele, die nur eine von seinen Veränderungen geformte Masse ist? König Irrthum spricht wie Baron Holbach und wie der König aller Kraftstoffler. Sein Abgott ist Chârvâka, der Lehrer des krassesten Materialismus: „Nur die Lehre des Chârvâka hat Werth: „Was man sehen kann, ist Mittel der Erkenntniss . . . Dem Menschen wesentlich sind der Zweckbegriff und die Liebe" [2]) . . . Da steht er schon in leibhafter Gestalt, König Irrthum's Hof- und Leibphilosoph: Chârvâka. Er kommt im Gespräch mit seinem Schüler daher:

Chârvâka. Die Thoren sind durch lügenhafte Lehrbücher betrogen . . . Sieh nur, wie ist nicht bei der Umarmung eines schönen Weibes, deren schwellenden, bis zur Armwurzel sich erhebenden Busen wir an uns drücken" . . . Dem Schüler ist zu Muthe, wie dem Schüler in Faust bei Mephistopheles' Anweisung: „Zum Willkomm tappt ihr gleich nach allen Siebensachen." Irrthum begrüsst Chârvâka. Dieser bestellt einen Gruss vom Zeitgeist [3]) an König Irrthum, und erinnert an seine Hauptfeindin „Vischnuverehrung". Der König ermangelt nicht, sogleich an seine Diener, Liebe, Zorn, Geiz, Stolz u. s. w. den Befehl zu erlassen Alles aufzubieten, um die gemeinschaftliche Feindin, Vischnuverehrung, zu vernichten. Ein Bote überreicht dem König einen Brief von Stolz und Hochmuth, worin gemeldet wird, dass Ruhe und Religion (Craddhâ), als Gesandte des

1) Was folglich am meisten auf den Sinn wirkt auch am eifrigsten glaubt (an Schaugepränge z. B.; an Macht und Machtentfaltung; an sich selbst vor Allem und seine unfehlbare Weisheit). — 2) „Der Einzige und sein Eigenthum." Die beiden Doctrinen gleichen sich wie ein faules Ei dem andern. Schon Chârvâka lehrte: „Es giebt keinen als mich , . . Was du siehst, ist nur du selbst, und Vater und Mutter sind Unwesenheiten." Vergl. Anm. 47. bei Goldst. — 3) Kali, das sündige Zeitalter.

Verstandes bei der Offenbarung Tag und Nacht in diese dringen, sich mit dem Verstande zu vermählen. Irrthum lässt Zorn und Geiz rufen. Bald darauf gesellen sich ihre Frauen Habsucht und Zerstörungssucht (Hinsâ) hinzu. Geiz fordert seine Gattin, Habsucht, auf, die Menschen mit Besitzesgier zu erfüllen, um sie für Ruhe unempfänglich zu machen. Zorn sein Weib, Zerstörungssucht, zu Vater- und Muttermord. Irrthum befiehlt ihnen: seine Feindin Ruhe, die Tochter der Religion, in ihre Gewalt zu bringen. Die noble Gesellschaft schreitet sofort zur Vollführung des Befehls. Hiernächst ertheilt Irrthum der Verführung[1]) und Ketzerei[2]) den Auftrag: Religion von Offenbarung zu trennen, dann werde ihre Tochter Ruhe vor Gram sterben. Seine „geliebte Ketzerei," schildert Irrthum wie folgt: „Auf ihrer Brust zeigt sich die Spur der Nägel, die sich eindrückten, als im Liebesscherze ein Arm sich um sie schlang, um, wie er vorgab, zu dem Kranze zu gelangen, welcher lässig um ihre üppigen Hüften hängt. Mit ihrem Auge, welches länger ist, als das Blatt des bläulichen Lotus, saugt sie die Seele der Männer ein, und wenn ihr Armschmuck ertönt, der schwingend sich bewegt, gleicht sie in ihrem Gange einem rauschenden Quell." Er winkt ihr zu: „Komm an mein Herz, du holdes Mädchen" und schmeichelt und liebkost ihr mit zärtlichen Umarmungen:

Irrthum. O wenn ich dich, Geliebte, umarme, kehrt meine Jugend wieder. Auch Ketzerei fühlt sich in seinen Armen „wie neugeboren." Sein königlicher Wunsch geht dahin: das holde Mädchen möchte das elende Weib, die Religion, die eine Kupplerin geworden, um die Offenbarung mit dem Verstande zu verbinden, bei den Haaren als Wittwe zu den Ungläubigen (Mlechchas) schleifen. Das holde Mädchen sagt lächelnd zu. Irrthum umarmt und küsst sie wieder, und auch dieser Act schliesst dramatisch mit der kunstgerecht erregten Spannung auf die Folge des feindseligen Anschlags und auf die mitleidwürdigen Opfer desselben, die denn auch der dritte Act gleich vorführt.

Ruhe und Mitleidigkeit (Karunâ) treten auf, beide Thrä-

1) Vichramavatî, die mit Verwirrung Ausgestattete. — 2) Mitea-Drishtî, die falsch Blickende.

nen vergiessend. Ruhe um ihre Mutter, Mitleidigkeit ihrer Bestimmung gemäss. Ruhe sucht überall ihre Mutter Religion, die Tochter der Wahrheit (Sattva); ach, überall vergebens. Mit Schrecken erblickt sie einen Digambara von der Jainasecte nahen, die keine erste Ursache der Welt erkennt und Geist und belebendes Princip nicht unterscheidet. Ruhe hält ihn für einen Riesen oder Kobold. Beim Eintreten exponirt der Digambara sein Lehrsystem in einem Selbstgespräch, und ruft Religion herbei. Seine Religion nämlich, die falsche; die gleich auch in seiner Sectentracht erscheint. Bei ihrem Anblick fällt Ruhe in Ohnmacht. Er giebt der Pseudoreligion einen auf die Secte bezüglichen Auftrag. Dieselbe entfernt sich. Ruhe hat sich erholt. Mitleidigkeit bezeichnet ihr die vermeintliche Religion als eine Tochter der Sünde. Ruhe will jetzt unter den Buddhisten ihre Mutter aufsuchen. Da kommt schon einer. Ein Buddhabettler tritt auf mit einem Buch in der Hand; trägt einige Lehrsätze seiner Doctrin monologisch vor, und ruft gleichfalls Religion herbei. Ruhe fällt nicht in Ohnmacht, sondern erklärt die Gerufene ohne Weiteres für eine Tochter der Sünde. Es folgen nun ein Paar Streit- und Schmähscenen zunächst zwischen dem Buddhisten und einem Sectirer aus einer Abart von der Digambarasecte, einem Kshapanaka. Ihm ist die Zeit die höchste Gottheit; Raum und Zeit von Brâhma nicht verschieden. Buddhist und Sectirer zanken sich eine Weile herum. Ruhe und Mitleidigkeit scheinen sich zu langweilen, und wollen es bei einen daherkommenden Çiva-Anbeter, einem Kâpâlika, versuchen, ob dieser ihnen vielleicht über die Mutter von Ruhe, die wahre Religion, Auskunft geben kann. Der Kâpâlika, im Çiva-Costüm, mit Asche beschmiert, um den Hals eine Kette von Menschenschädeln, ein gräulicher Kerl, ist ein Kraft-Verehrer; aber, als Indianer, verehrt er in der Kraft (Çaktî), die Gattin des Gottzerstörers Çiva, daher auch die Anhänger seiner Secte Çaktas heissen, die ihrer Gottheit Menschenopfer darbringen. Vor seiner schrecklichen Doctrin hält sich der menschenfreundliche Buddhist die Ohren zu. Kshapanaka nennt den Kâpâlika einen Dummkopf. Dieser zieht sein menschenschlächterisches Schwert. Kshapanaka verkriecht sich hinter dem Buddhisten. Kâpâlika steckt sein Schwert wieder ein und ruft seine Religion herbei.

Diese erscheint in Gestalt einer Kapâlinî, oder Çiva-Priesterin, ganz nach dem Geschmack ihres Gottes, der ein Liebhaber von Menschenfleisch. Mitleidigkeit entwirft ihrer Freundin, Ruhe, folgende Schilderung von dem Aeussern der Kapâlinî: „O sieh', Freundin! diese Religion ist die Tochter der Leidenschaft. Einer frechen Dirne gleicht sie, denn ihr Auge bewegt sich einem aufgeblühten Lotus gleich, ihr Gang ist träge durch die Fülle ihres Busens und ihrer Hüften, dem Vollmond ähnlich ist ihr Gesicht, und ihren Schmuck bildet ein Kranz von Menschenknochen.“ Kâpâlika heisst seine Religion den Buddhabettler umfassen. Sie thut es.

Buddh. „O wie reizend ist dieses Weib! Viele Wittwen mit üppigem Busen habe ich aus Liebesgluth in meine Arme gedrückt; doch hundertmal fluche ich jetzt den Buddha's, da ich einmal in den Umarmungen dieser Frau wirkliche Seligkeit empfinde.“ Jetzt erst lernt er die wahre Nirvana kennen. „Ja solch ein Lebenswandel ist heilig . . . Ja du Herrlicher! — — Ich bin dein Schüler. Weihe mich in den Dienst des Çiva ein!“ Kshapanaka flucht dem Buddhisten mit Abscheu. Kâpâlika heisst die üppige Kapâlinî nun auch den Kshapanaka umarmen. Sie thut es.

Kshapan. O Jina, Jina! Wie entzückend ist diese Umarmung! Liebliche, noch einmal, noch einmal! Ich fühle, dass meine Mannheit sich regt . . . O du holde Çivaitin, du Reizende mit deinem üppigen Busen und deinen gazellenartig beweglichen Augen . . . Herr! du bist jetzt mein Lehrer und ich dein Diener. Weihe mich durch dein Denken in den Dienst des Çiva ein!

Kâpâlika denkt über eine Schale Wein tief nach, trinkt und reicht sie dann seinen Proselyten. Sie zögern davon zu kosten. Kapâlinî bietet ihnen die Schale an, nachdem sie davon genossen hat. Erst dem Buddhisten. Er schlürft Nirvana in der dritten Potenz. Kshapanaka: „Lass, Buddhist, trinke nicht Alles aus! Lass mich auch von dem Weine schmecken, der mit dem Mundsafte der Holden vermischt ist!“ Der Buddhist giebt ihm die Schale. Kshap. schwört in der Ekstase alle Gebote des Jina ab. Buddhist und Jainist taumeln schon dem siebenten Indra-Himmel entgegen. Kâpâlika tanzt mit Kapâlinî. Vom Taumeln zum Tanzen ist nur ein Schritt. Buddhist und Jainist haben diesen Schritt bereits hinter sich, und hopsen und hüfteln, lallend und

stammelnd: O du holde Çivaitin! Die Scene bekommt einen Aristophanischen Charakter. Die Verwandtschaft des Dionysos- und Çivadienstes, des Phallos-Lingham-Cultus tritt immer mehr hervor. Kshapanaka ist schon so weit, den Kâpâlika anzubeten, wie Kaliban den Trinculo im Sturm. Die Situation ist angeweht vom dithyrambischen Humor der grossen Komik. Ein Unicum in der indischen Dramatik. Doch eben nur ein momentanes Aufleuchten; ein Silberblick indogermanischer Taumellust, über die jedoch gleich wieder die indische Bussstimmung kommt. Der Buddhist sieht schon den Kshapanaka aus seiner indischen Haut fahren. Erschrocken ruft er dem Kâpâlika zu: „Mach' ihn nüchtern!" Dieser reicht ihm Betel aus seinem Mund. Der Jainist wird augenblicklich so nüchtern, wie Brander mit Siebel's Nase in der Hand, nach Mephistopheles' Verschwinden aus Auerbach's Keller. Nur hält Kshapanaka, statt eines Messers, ein Stück Kreide in der Hand, womit er, zum Schrecken der Sectirer, herausrechnet, dass Religion (die wahre) mit Vischnuverehrung zusammenlebt, und da sich auch das Recht von Kâma getrennt, so scheint Verstand seinen Zweck erreicht zu haben, und König Irrthum hätte das Nachsehn. Nimmermehr darf das aber geschehen, und wär' es auf Kosten unseres Lebens! „Wir wollen die Wissenschaft der Çivaiten aufbieten, um Recht und Religion, die Tochter der Wahrheit, in unsere Gewalt zu bringen!" So ruft Kâpâlika, der fanatische Anbeter des feuerfarbenen Gottes Çiva, des Menschenfressers, und seiner Gattin, Caktî, zu deutsch: Macht vor Recht. Die Sectirer und Schwärmer stürmen mit ihrer Kapâlinî davon. Ruhe schliesst den Act mit der Aufforderung an ihre Genossin Mitleidigkeit: „Freundin! Wir wollen den Entschluss dieser Frevler der Vischnuverehrung [1]) mittheilen."

Die Freundschaft (Meitrî) leitet den Act mit einigen monologischen Zeilen ein, worin sie ihre Sehnsucht nach ihrer theuren Freundin, Religion, ausspricht, welche von der Vischnuverehrung, aus Furcht, dass die Schreckensgöttin (Maha Bheiravî) sie vernichte, verborgen gehalten wird. Und siehe da! Religion kommt zitternd dahergegangen, geradesweges aus den Klauen der Schreckensgöttin. „Mein Herz zittert," sagt sie beim

1) Vishnubhakti.

Eintritt vorschriftsgemäss zu sich selbst, mit bebender Stimme — „wenn ich sie sehe die Schreckensgöttin, mit ihrem Ohrenschmuck von Menschenschädeln, aus ihrem Auge Blitze schiessend, scheusslich von Gestalt, mit ihren brennendrothen Haaren, mit ihrer Zunge, welche zwischen den rüsselartigen Zähnen spielt.“ Ein weiblicher Çiva, nur dass dieser auch noch Eselsohren hat.[1]) Als Religion ihrer Gespielin, Freundschaft, das grauenhafte Ereigniss ihrer Entführung durch die Schreckensgöttin erzählt, fällt Freundschaft in Ohnmacht. Aber die Fürchterliche mit der Zunge zwischen den rüsselartigen Zähnen ist von Innen nicht so scheusslich wie von Aussen. Sie trägt ein mitleidiges Herz in ihrem grün angestrichenen Busen, und hat Religion nur entführt, um durch diese den Verstand wissen zu lassen, dass sie bereit sey, aus Zorn über den gottlosen Irrthum, der sie verachte, bei der Geburt des Begriffes mitzuwirken. Verstand möge nur Anstalten treffen, Kâma und Genossen zu besiegen. Religion, der sich Freundschaft anschliesst, begiebt sich nun auf den Weg, um die Bestellung an König Verstand auszurichten. Dieser tritt mit seiner Dienerin Schriftgelehrsamkeit (Vedâvatî) auf, und monologisirt allerlei confuses Zeug über reines und unreines Denken, Erkenntniss des Dies-Du, wie ein Hegelscher Professor. Nachdem er damit fertig ist, lässt er durch Schriftgelehrsamkeit Gründliches Urtheil (Vastuvichâra) holen, durch das allein Kâma zu besiegen sey. Wenn's wahr ist! Wenn nur Gründliches Urtheil sich nicht wieder, bei einem Wettstreit mit Kâma, gründlich blamirt, wie schon öfter vorgekommen. „Auch die Scharfsinnigsten finden keine Ruhe, obgleich sie wissen, dass eine Frau aus Knochen und Fleisch besteht“: Das sagt Gründliches Urtheil zu sich selber beim Auftreten. Aber das gründlichste Urtheil schliesst mit Adam aus diesem Fleisch und diesen Knochen: das ist Fleisch von meinem Fleisch und Bein von meinem Bein, und schliesst mit jeder verständigen Köchin: das beste Fleisch sitzt am Knochen, und lässt sich den Knochen zum Fleisch als zugelegten Markknochen gefallen, den die Franzosen, die ein sehr gründliches Urtheil in diesen Sachen haben, os de rejouis-

1) L'Inde française etc. publiée par Mr. J. J. Chabrelie avec un texte explicatif par Mr. E. Burnouf. 2. Voll. Paris 1827. I. p. 56 T. IX.

sance nennen. Womit peitscht sich der indische Pedant, Gründliches Urtheil, die Flanken? Mit dem Muthzuspruch: „Doch blicket in's Innere, dann werdet ihr sehen, dass die Frau nur höllisches Feuer ist, wie es das Wort schon sagt.“ Nämlich nârî „Frau“ und niraya „Hölle.“ Ein elendes Wortspiel und das nennt sich „Gründliches Urtheil“! Mit einem solchen indischen Kalauer denkt Gründliches Urtheil dem Kâma beizukommen. Wie viele gründliche Urtheile hat dieses „höllische Feuer“ nicht schon in ihrem eigenen Safte geschmort zu Kalbshirn mit Sauce Ray! Doch wer wird mit einem logischen Gespenst aus der metaphysischen Hölle eines allegorisch-philosophischen Drama's fechten, wo eine Kälte herrscht, wie in Dante's Cainea, und wo man für ein bischen „höllisches Feuer“ mit Vergnügen die ganze Philosophie an den Nagel hängen möchte, die keine Julia machen kann. Verstand überträgt nun dem Gründlichen Urtheil den Kampf gegen Kâma, König Irrthums „ersten Helden.“ Wir hätten dem Verstand mehr Verstand zugetraut. Gründliches Urtheil ist glücklich, das er dazu ersehen ward: „Weib,“ sagt er, „heisst das Hauptgeschoss Kâma's. Ist dieses besiegt, dann fallen auch die Andern bald kraftlos hin.“ — Ist dieses besiegt! — Da liegt ja eben der Hase im Pfeffer. Dieses Gründliche Urtheil ist der grösste Hohlkopf unter den theologisch-philosophischen Schemen und Larven, und lässt am meisten von Allen bedauern, dass der treffliche Dichter sein schönes Talent und so viel sinnreiche Kunst und speculativen Geist an ein solches hirnüberspanntes Schattenspiel verschwendet hat. Hierauf bekommt Geduld (Kshamâ) den Zorn, und Genügsamkeit (Sautosha) den Geiz als Zweikampfs-Gegner in der bevorstehenden Schlacht zugewiesen. Ein Bote meldet von Seiten des Astrologen günstige Vorzeichen zum Kampfe. Verstand giebt Befehl zum Heeresaufbruch. Sein Wagenlenker fährt mit dem Kriegswagen vor. Der König besteigt den Wagen, und hin braust er durch die Luft nach Benares der heiligen Stadt, deren Giebel auch schon sichtbar werden. Schilderung der Stadt, geliefert vom Wagenlenker; Hochentzücken des Verstandes über Gangâ, aus der Vogelperspective: „Da wo die Tochter des Jahnu, mit Perlen geschmückt, sich gekrümmt um den Hals der Erde schmiegt, spottet sie des Mondbogens durch ihr Schaumgewand.“ Die Gangâ (Ganges)

fing Çiva (als Personification des Himâlaya), bei ihrem Herabstürzen vom Himmel, mit seinem Haupte auf. „Tochter des Jahnu heisst sie, weil dieser Heilige ihre Wasser eintrank, als sie seinen Bezirk wild überströmten, und sie erst auf Bitten der Götter mitleidig aus den Ohren ausrinnen liess“.[1] Der Gangâ-Strom ist also ein recht eigentlicher Ohr-Fluss. Verstand schwebt auf seinen Wogen über dem heiligen Tempel des ewigen Vischnu und betritt, nachdem er sich hernieder gelassen, das Heiligthum, wo er, in Andacht betend, Sieg über die Feinde und Beistand zur Geburt des Begriffes von Gott Vischnu erfleht. Nach dem Gebet erklärt er die Stadt Benares zu seiner Residenz und macht dem Act ein Ende.

Schön und ihrer würdig beginnt Religion den V. Act mit einem Klageerguss über den Untergang ihrer obgleich feindseligen und im Kampf mit dem Verstand erlegenen, dennoch theuren Verwandten: „Waren auch meine Brüder, Zorn, Kâma und die Uebrigen böser Natur, so spaltet doch das schreckliche, auflodernde Feuer des Grams meine Glieder, dörrt meinen Körper und brennt meine Seele. Sie will nun die Göttin Vischnuverehrung (Vishnubhaktî) aufsuchen, um ihr den Verlauf des Kampfes zu melden, und erblickt sie beim Tempel des Vischnu im traulichen Gespräche mit ihrer Tochter Ruhe. Gegenseitige freudige Begrüssung. Religion umarmt ihre Tochter Ruhe und stattet Bericht vom Kampfe ab. Beim Zusammenstoss beider Heere sandte König Verstand einen Boten an König Irrthum mit einem Lehrbuch der Nyâyaphilosophie und mit der Aufforderung, sich mit seinem Gefolge zu den Barbaren (Mlechchas) zurückzuziehen. „Wenn nicht, so sollen euch, bösen Buben, die Köpfe gespalten werden, und das Blut soll in Strömen aus euern jämmerlich zerfleischten Gesichtern fliessen!“ König Irrthum dient ihm mit gleicher Münze: „Der Bösewicht Verstand bekomme den Lohn seines gottlosen Handelns“ und beordert die Lehrbücher der Ketzer mit ihren Logiken zum Kampfe. Eine regelrechte Swiftische „Bücherschlacht.“ „Aber,“ fährt Religion in ihrem Berichte fort, „in den Köpfen unserer Krieger offenbarte sich plötz-

1) Goldstücker Prab. Chandr. Anm. 94.

lich die lotushändige, mondähnlich glänzende Sarasvatî [1]) mit dem wohlthätigen Einfluss der Vedas, Upavedas, Vedângas, Purânas und den übrigen heiligen Schriften. Darauf traten die rechtgläubigen auf die Reden basirten Philosophieen [2]), die Mimânsâ, Sankyâ, Nyâya, vor die Sarasvatî, als deine Leibgarde, die Welt erleuchtend durch die Menge ihrer schlagenden Beweise."

Ruhe. „Wie konnten sich aber die Schriften der Offenbarung und der Vernunft, die doch von Natur verschieden sind, vereinen?"

Eine hochwichtige Frage und gewissermassen der Schlüssel zum Drama, womit uns die denkwürdige Antwort der Religion dessen Pforte aufschliesst:

Religion. „Liebe Tochter! desselben Ursprungs, befreundeten sie sich gegenseitig und wurden von Andern besiegt. Ihre Vereinigung bringt uns Segen. Denn was die wissenschaftlichen Schriften anlangt, so sind sie, da ihr Ursprung in den Veden ist, wenn sie auch sonst mit einander streiten, doch immer einig, wenn es gilt, die Veden zu schützen und die Atheisten zu widerlegen."

Nun aber entbrannte erst der stürmische Kampf. „Um dichtgereihete Leichen flossen Ströme reichlichen Blutes . . . Die Schriften der Ketzer zerstreuten sich in dem Meere der wahrhaft heiligen Bücher; die der Buddhisten zogen in die Länder, welche besonders Barbaren inne haben, nach Sindh, Randohar, Behar, Telingana, dem Hunnenlande . . . die der ketzerischen Digambaras, Kâpâlika's und die Uebrigen leben im Verborgenen unter den Dummköpfen, die in Pânchâlla, Malva und an der Westküste wohnen. Die Logiken der Atheisten wurden von der Mimânsâ, welche die Nyâya und die anderen Philosophieen begleiteten, ihrer Kraft beraubt und folgen — jetzt denselben heiligen Büchern." Nun erzählt Religion von den im Zweikampf erfochtenen Siegen, worunter der Sieg des „richtigen Urtheils" über Kâma. Wer's glaubt! Wenn's der richtige Kâma war, so kann das richtige Urtheil froh seyn, wenn es mit einem blauen Auge davon kam. Was aus König Irrthum mit den Zauberkräften des Yoga

1) Hier identisch mit Vischnu's Gemahlin Çri oder Lakshmi. — 2) Vgl. unsere oben S. 3 ff. gegebene Skizze dieser Systeme.

geworden, weiss Religion nicht zu sagen. Was aber das Vorstellungsvermögen anlangt, so hat es, tief betrübt über den Tod seiner Söhne und Enkel, beschlossen, aus dem Leben zu scheiden. Diese Nachricht hört Vischnuverehrung mit besonderem Vergnügen; „denn jetzt wird der Urgeist zur höchsten Ruhe gelangen.“ Wenn das Vorstellungsvermögen aufhört, hört freilich Alles auf. Die Ruhe, die der Urgeist dann geniesst, ist die „Ruhe eines Kirchhofs,“ wo sich der Urgeist kann begraben lassen.

In der folgenden Scene jammert Vorstellungsvermögen (Manas) um seine geliebten Söhne: Stolz, Hass, Hochmuth; um seine theuern Töchter: Schmähung, Bosheit u. s. w.; um seine unvergesslichen Schwiegertöchter: Zerstörungssucht, Habsucht und die anderen Suchten. Von Manas bemerkt Taylor: das Wort bedeute eigentlich den Sitz der Leidenschaften: It properly denotes the seat of affection,[1]) und übersetzt durch Sense, was eben sowohl die intellectuellen Kräfte, als das Vermögen des Empfindens und der Leidenschaft bezeichne. Von dieser Scene namentlich scheint uns Vorstellungsvermögen keine so richtige Vorstellung zu geben, wie Empfindungsvermögen, die Wurzel des sämmtlichen Wahrnehmens und Denkens, im Gegensatz und als Vorstufe zum übersinnlichen Denken, zur Gotteserkenntniss. „Das Fieber des Grames“ — wehklagt unser Manas — „schleicht wie ein giftiges Feuer und verbrennt mein Innres . . . Mein Denken vernichtet es und macht mich ohnmächtig. Ja, es verzehrt mit Gewalt meine Lebenskraft“ — und fällt in Ohnmacht. Wille (Sankalpa), König Manas' Kammerdiener, ist schon zur Hand, um seinen Herrn zu sich zu bringen. Manas sich erholend: „Wie? Auch die Thätigkeit, meine Gattin, tröstet mich in dieser Lage nicht?“ Weinend schluchzt der Kammerdiener: „Wie konnte sie es, da sie am gebrochnen Herzen starb?“ Nun kommt Beredsamkeit des weisen Vyâsa wie gerufen. Beredsamkeit (Saraswatî) thut was ihres Amtes, und was alle Beredsamkeiten in ähnlicher Lage thun: sie spricht dem verzweifelnden greisen König Manas Trost zu und empfiehlt ihm Leidenschaftslosigkeit. Ihre Trostgründe sind Abgründe von speculativer Weisheit, die aber alle zusammengenommen nicht so tief sind, wie

1) Prabodha etc. p. 63. Not. 17.

der Abgrund von König Manas" Verzweiflung, in den er sich denn auch unwiderruflich stürzen will, um seinem Leben ein Ende zu machen. Endlich, da die Beredsamkeit eines Vyâsa, des Dichters des Mahâbhârata und Verfassers der Veda's, Upanishad's, Vedânga's, Ithiâsa's und Purâna's, ex officio unwiderstehlich ist, erklärt sich Manas für getröstet. Nachdem sie ihm vollends Denken an Vischnu und an das unbewegte Brâhma als unfehlbares Geheimmittel gegen Kummer und Gram genannt, ruft Manas, frei aufathmend: „Du hast mich vollkommen gerettet, Heilige!" und fällt ihr zu Füssen. Jetzt naht auch Leidenschaftslosigkeit, sanskr. sächlichen Geschlechts, Vairâgya, langsamen Schrittes, in Gedanken versunken über die Gebrechlichkeit des menschlichen Leibes und über alle die Leiden, die des Fleisches Erbtheil sind. Manas begrüsst in ihr sein liebes Kind, das ihn schon bei der Geburt verlassen, und heisst sie, ihn umarmen. Sie thut es, aber leidenschaftslos. Nun fühlt sich Manas gegen alle herzrührenden Affecte gewappnet: „Frauen in der Jugendblüthe, Bäume, die vom Gesumme der Bienen ertönen, Zephyre, die den Duft aufknospender Navamallika's verbreiten — sie erkennt jetzt mein Geist — als reich an dem Wasser des Meeres der Truggebilde." Und dazu schweigt die Beredsamkeit des Vyâsa, des Dichters des Mahâbhârata? Das gerade nicht, denn Schweigen darf Beredsamkeit unter keinen Umständen. Sie giebt ihm vielmehr Recht, jedoch mit der ihres Dichters nicht ganz vergessenen Ermahnung, dass er auch „als Hausvater den Pflichten seines Standes Genüge leiste," und an eine für ihn passende Ehefrau denke. Als solche schlägt sie ihm Ruhe vor. Von Gleichmuth und seinem übrigen Sohne, von Sinnenzwang und den übrigen Räthen umgeben, soll König Manas den mit der Offenbarung vermählten Verstand zu seinem Thronerben erklären. Manas gelobt pünktlichen Gehorsam, und fällt freudig der Beredsamkeit zu Füssen. Sie wünscht ihm eine lange gesegnete Regierung, und fordert ihn und Leidenschaftslosigkeit sächlichen Geschlechts auf, mit ihr gemeinschaftlich den verstorbenen Verwandten die Todtenspende zu bringen. Zu dem Zwecke begeben sie sich nun selbdritt an den heiligen Fluss, und wir uns an den sechsten und letzten Act; den letzten Act des indischen Drama's überhaupt für unsere Geschichte.

Alles hat sich nun, dem Charakter eines solchen dramatischen Processes gemäss, in sinnreich unsinnlicher Weise der Entwickelung zubewegt: der Vermählung des richtig urtheilenden, vom Besondern auf das Allgemeine schliessenden, des logischen Verstandes mit der göttlichen Offenbarung. Die Segensfrucht dieser Verbindung ist die Geburt des Begriffs, der Mondaufgang des Intellects, des übersinnlichen Denkens, der wahren Gotteserkenntniss, auf Grundlage einer von allen Leidenschaften gereinigten, durch andachtsvolle, gottgläubige Beruhigung geheiligten Gemüthsstimmung, deren allegorisch-mythische Personification der leidenschaftslose Manas vorstellt, von der Beredsamkeit, und zwar der poetischen Beredsamkeit, dazu geweiht, als der Vertreterin des heiligen Urbarden, Vyâsa, des Sängers vom Mahâbhârata. Leidenschaftslos, nicht apathisch, ist diese Gemüthsverfassung; ist der poetisch, durch Vyâsa's-Beredsamkeit umgestimmte Manas; ist das sinnlich-seelische, von allen gottentfremdeten Trieben geläuterte Substrat des menschlichen Geistes, der in seiner Offenbarung als höchste Erkenntniss, als speculatives Wissen und Begreifen Gottes, vom göttlichen Geiste nicht verschieden, vielmehr Eins mit ihm und identisch. Wir gelangen somit zu einem Schlussergebniss der logischen Handlungsbewegung in unserer dramatisch-spiritualistischen Dichtung, welches mit dem letzten Ziele des dramatischen Processes überhaupt, mit der Reinigung der Leidenschaft, mit der Katharsis, merkwürdig zusammentrifft. Auch diese hat sich uns als eine solche durch die beiden Läuterungsaffecte, Furcht und Mitleid, bewirkte Gemüthsstimmung dargethan, welche, von allen gottentfremdenden, dem grossen Vernunftweltgesetze abtrünnigen Regungen gereinigt, in der höchsten Idee eines obersten Waltens göttlicher Gerechtigkeit, wie in einem heiligen Sabbath und Gottesfrieden, ausruht, erfüllt von dem weihevoll-seligen Bewusstseyn der Einigkeit mit Gott und der Weltvernunft. Aus der dramatischen Katharsis erhebt sich ein ähnlicher Mondaufgang der Erkenntniss, wie aus der logisch-allegorischen Bewegung des Prabodha-Chandrodaya. Vermöge der dramatischen Katharsis kommt eine ähnliche Vermählung des geläutert-berichtigten menschlichen Verstandes mit der göttlichen Offenbarung zu Wege, wie in unserem logisch-allegorischen Schauspiel; und aus dieser Vermäh-

Das Betrachten ist dem Inder das Höhere und Höchste; die Alternative des deutschen Dichters eine fatalistische. Obige Worte entnimmt Verstand aus der Mundaka-Upanishad. Der geniessende Vogel ist der thätige Brahmâ; der betrachtende, das unbewegte thatlose Brâhma.[1])

Hierauf erzählt Offenbarung, wie es ihr auf ihrer Wanderschaft bei den andern Philosophieen, bei Nyâya, Vaiçeshika, Yoga u. s. w. erging, die alle den Principien ihrer Systeme widerstreitenden Offenbarungs-Theodiceen von einem in sich ruhenden, unveränderlichen Gott ad absurdum zu führen vermeinen. „Ergreift sie!“ riefen die Philosophieen durcheinander, „denn sie setzt die Seligkeit in die Auflösung der Welt und ist also auf dem Wege der Atheisten.“ Offenbarung rettete sich in eiliger Flucht in den Wald Dandaka. Nicht weit vom Vischnu-Tempel zerbrachen sie ihren Perlenschmuck, zerstörten die Flechten ihrer Haare: „So kam ich mit herunterhängendem Fussschmucke furchtsam zur Stätte der Bhagavadgitâ[2]), bei welcher sie gastfreundliche Aufnahme fand. Nun verlangt es den Urgeist zu wissen, was jener Höchste ist? Und vernimmt voll Freuden von der Offenbarung, dass er selbst dieser Urgeist, dieser Höchste ist!

Offenbarung. So ist es. Denn der ewige Geist ist kein anderer als der Gott Vischnu. Die Täuschung, die so lange als die Ewigkeit besteht, stellt euch als Verschiedene dar; aber ihr seyd eins, wie die Sonne und ihr Widerschein im Wasser. Urgeist lässt sich von Verstand den Sinn dieser Worte erklären, den er nicht recht capirt, wie nämlich er, als Gefesselter (durch Qualitäten bestimmter) und Getheilter (als Natur und Welt der Objecte) zugleich „der wahrhaft seyende, selige und denkende Geist sey?“ Das erklärt ihm Verstand aus Fichte's Wissenschaftslehre. Erst denke: „ich bin,“ dann: „ich bin nicht,“ und hast du mit deinem Denken also das Dies und das Du zerlegt und den denkenden Geist und den Sinn des Du erkannt; so wird, wenn es hört, „du bist dies Du (Object-Subject), frei vom Dunkel des Seyns, geisterglänzend emporleuchten das ruhige, ewige

1) Goldst. Anm. 120. — 2) Die Eingangs mehrerwähnte Episode in dem Mahâbhârata.

in sich selbst selige Licht." Das klingt wie das Hexeneinmaleins, und Faust, wenn er es hörte, würde vielleicht auch sagen: Mich dünkt, der Alte spricht im Fieber. Trotzdem wird hier der Grundsinn aller speculativen Philosophie, das mystische Om oder Schiboleth aller Gottwelteinheitslehre formulirt. Dass Urgeist von Verstand und Offenbarung sich über sein eigenes Wesen aufklären lässt, ist eben so tief als kühn gedacht, und dass all diess in Form einer dramatischen Situation erfolgt, nicht das kleinste Wunder des wunderlichen Menschengeistes. Nun wird aber auch der Offenbarung ein tiefes Welt-Geheimniss offenbart. Es ist ihr Engelgruss; ihre Verkündung, ihr Ave Maria. Von welchem Engel? Der Verkünder ist das Nachdenken (Nididhyâsana); die auf das Ewige, das zeitenlose Brâhma, gerichtete Thätigkeit der Intelligenz. Nachdenken ist eingetreten und sagt leise zu Offenbarung: „Unter deinem Herzen ruht ein Mädchen, mit Namen Wissenschaft," das der Begriff durch seine Anziehungskraft dem Manas zuführen wird. Das schmeckt wieder nach dem Hexeneinmaleins. Nachdenken schliesst seine der Offenbarung leise zugeflüsterte Verkündung mit dem Geheiss: „Uebergieb du nun den Begriff dem Urgeiste und komm mit dem Verstande zu mir!" Offenbarung geht mit dem Verstande fort. Nachdenken geht in den Urgeist ein, und dieser denkt nun nach. Da erschallt eine Stimme hinter der Bühne: „Wunderbar! Wunderbar! Jenes Mädchen (Wissenschaft), das, wie ein Blitz durch sein Leuchten die Welt erhellt, zersprengt die hochgewölbte, sich öffnende Brust des Manas und verschwindet, nachdem es den Irrthum und seine Genossen verschlungen. Er aber, der holde, neugeborne Begriff geht zu dem Urgeiste, dem Ewigen." Und so geschieht es. Begriff (Prabodha) erscheint, grüsst den Urgeist, der ihn freudig umarmt mit dem Ausruf: „Ja! — der Schleier ist gelüftet und der Morgen bricht an. Ich aber bin Vischnu . . ." Als solchen feiert ihn nun auch Vischnuverehrung, die als letzte hinzutritt und dem wunderbarlichen metaphysisch-babylonischen Thurm Knauf und Spitze aufsetzt.

Ausser diesen von uns durchgenommenen und, unseres Wissens, einzigen vollständig übersetzten indischen Dramen, sind uns nur die Titel und Inhaltsauszüge von 20—22 indischen Schauspielen bekannt, welche Wilson dem dritten Bande seiner Select

Specimens anschliesst. Wir wollen sie in übersichtlicher Kürze der Reihe nach anführen.

Veni Samhara. Drama in VI Acten. Der Stoff ist dem Mahâbhârata entnommen. Es bewegt sich, wie das Epos, um den gegenseitigen Vertilgungskrieg der beiden fürstlichen Bruderfamilien der Pándavas und Kauravas. Das Drama geht von dem ersten Anlass zum Kriege, von der Beschimpfung aus, welche Draúpadî, Gattin des Pándava Bhîma, von Duhsásana erfuhr, der sie bei der Haarflechte (Vení) in die Versammlung der Fürsten schleifte. Als Dichter wird im Vorspiel Bhatta Nârâyana genannt, der am Hofe Adisura's, Königs von Bengalen, im 8. oder 9. Jahrh. lebte. Vom Geiste des Stückes mag ein Vorgang im dritten Acte eine Vorstellung geben, wo ein weiblicher Dämon (Râkshasî) ihren Genossen eine Mahlzeit von Menschenfleisch und Gehirn auf der Bühne vorsetzt, und einen frischen Trank von Blut in dem Schädel eines eben erschlagenen Elephanten. Dahingegen begnügt sich die Sühne der Rache schliesslich damit, dass die Haarflechte der Draúpadî wieder aufgeknüpft und der Titel des Drama's wieder zu Ehren kommt. Als Hauptfehler des Stückes bezeichnet Wilson den undramatischen Bau. Das Drama Veni Samhâra erinnert stark an die ersten Versuche des französischen und englischen Schauspiels.

Viddha Salâbhanjikâ oder die Statue. Komödie in IV Acten. Eine Hof-Intrigue, ähnlich wie Rétnavalî oder Mâlavikâgnimitra, die an Werth diesen weit nachsteht, beide aber, in Bezug auf Bewegtheit und Verwickelung, überbietet. Der Director nennt Râja Sekhara als Verfasser, den Vormund eines Königs Mahendrapâla. Wilson hält ihn für einen Zeitgenossen von König Bhoja (10. oder 11. Jahrh. n. Chr.). Die Intrigue dreht sich um eine Liebschaft des Königs Vidyádhara Malla mit einer Tochter des Königs von Lâta, welche auf heimliches Anstiften von König Malla's Minister, Bhâguráyana, am Hofe der Königin von Kalinga, König Malla's Gemahlin, in Mannskleidern unerkannt weilt. Das Schauspiel endet mit einer Doppelvermählung des Königs Malla. Neben der Prinzessin von Lâta in Mannskleidern heirathet er noch eine Prinzessin von Kuntalâ, mit der er schon früher einen Liebeshandel angeknüpft, dem Rathe seines Freundes, des Vidúshaka, zum Possen: dass sich der König

doch mit der Königin Gemahlin begnügen möchte, denn „ein Rebhuhn in der Hand sey besser, als eine Pfauhenne im Horst.“ Den Namen hat das Stück von der Statue der Prinzessin von Lâta, welche der König im Krystall-Pavillon erblickt. Viddhâ Sálâbhanjikâ bedeutet eben ein Schnitzbild (a carved effigy). Die Abfassung des Stückes glaubt Wilson Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrh. setzen zu dürfen. Von demselben Verfasser, Râja Sekhara, rührt auch folgendes Nâtaka in zwei Acten her:

Prachanda Pândava oder die beleidigten Söhne des Pându. Der Gegenstand ist ebenfalls aus dem Mahâbhârata. Der erste Act schildert die Vermählung der Draupadî. Der zweite den Auszug der Pandava in den Wald, nachdem König Yudhîsthira, das Haupt der Pandava, Alles im Würfelspiel verloren hatte. Hier wird Draupadî an den Haaren auf die Bühne halbnackt geschleift. Ausser den genannten zwei Stücken werden noch zwei andere dem Râja Sekhara zugeschrieben: das Drama Karpúra Manjarî, von der Gattung Sattaka, durchweg in Prâkrit, und Bâla Râmâyana.

Hanumân Nâtaka. Drama in 14 Acten. Die Fabel des Stückes ist dem Râmâyana entlehnt, worin, wie schon berichtet, der Grossaffe und Feldmârschall Hanumân einer der Haupthelden ist. Das Drama verherrlicht er auch noch als Verfasser. Die überzähligen Acte kommen auf Rechnung des Affenschweifs. Zur Zeit des Hans Sachs gab es deutsche Stücke von 19 Acten. Auch sind 14 Acte durchaus nicht zu viel, wenn man bedenkt, dass der vierhändige Dichter dem Râmâyana Schritt vor Schritt folgt, mit der Geburt des Râma beginnt und mit dessen Einzug in Ayodhyâ schliesst. Im IX. Act erscheint der Unhold Râvana in Gestalt des Râma, mit seinen sämmtlichen zehn Köpfen in beiden Händen. Ursprünglich schrieb Hanumân sein Drama auf Felswände. Vâlmîki, der Verfasser des Râmâyana, las das Felsenstück, und war von der Lieblichkeit und der Anmuth des Lapidarstyls so betroffen, dass er aus eifersüchtiger Besorgniss, das Drama Mahánátaka könnte seinen Râmâyana verdunkeln, den Hanumán desshalb zur Rede stellte. Der grosse Dichter-Pavian besass so wenig Dichtereitelkeit und Affenliebe für sein Stück, dass er dem Epiker die Erlaubniss gab, die 14 Acte — eine ganze dramatische Gebirgskette, ein Himalaya als Drama — in's Meer

zu werfen. Valmîki liess sich das nicht zweimal sagen. Jahrhunderte blieb das Stück als Scheeren- und Klippen-Drama im Meer versunken, ein Schrecken der Seefahrer, bis einige aus den Wogen hervorragende Felstrümmer entdeckt, und dem König Bhoja überbracht wurden, auf dessen Befehl Dámodara Misra, einer der 9 Dichter-Edelsteine an Bhoja's Hof, die Trümmer und Bruchstücke ordnete, die Lücken ausfüllte und das Ganze zu einem geschlossenen Kunstwerk zusammenfügte.

Dhananjaya Vijaya in einem Act. Das Süjet ist aus der Episode Virâta Parva des Mahâbhârata, und behandelt die Wiedererlangung von Rája Virâta's Rindvieh durch Arjuna, nachdem dasselbe von Kerna und den Puru-Prinzen geraubt worden. Das Viehstück ist ein Werk des Kanchana-Achârya, dessen Vater Nârâyana ein berühmter Lehrer der Yoga-Philosophie war.

Anergha Râghava, auch Murâri Nataka, nach dem Verfasser genannt. Ein Drama in VII Acten, das, ähnlich wie Vira Cheritra und Hanumân Nâtaka, die Geschichte des Râma behandelt. Wilson spricht dem Stücke allen dramatischen Werth ab, und erkennt in der Vorliebe der gegenwärtigen Pundits oder Kunstgelehrten für dieses Schauspiel, das sie bewundern und sogar den Werken des Bhavabhûti und Kâlidâs vorziehen, das Zeichen einer gänzlichen Geschmacksverwilderung. Wilson hält das Stück für ein Product aus dem 13. oder 14. Jahrh.

Sareda Tilaka, ein Monolog in einem Act von der Klasse Bhâna, ein Seitenstück zu Lykophron's Alexandra, die aber das indische Monodram an Mannigfaltigkeit weitaus übertrifft, indem der Vortragende, ein lockerer Geselle, welcher lächerliche Schilderungen von den Personen entwirft, denen er auf der Strasse begegnet, Zwei- und Dreigespräche fingirt und dadurch Abwechselung in den Monolog bringt. Den Styl rühmt Wilson als höchlich ausgebildet. Der Verfasser heisst Sancara.

Yayâti Cheritra in VII Acten, von Rudra Deva. Stoff aus dem Mahâbhârata, und Gegenstand: Die Verbindung von König Yayâti mit seiner Geliebten, Sermisthâ, und Versöhnung seiner Gemahlin, der Königin Devayánî, Tochter von König Lukra, Herrscher des Planeten Venus. Diess weiss man aus dem Mahâbhârata. Das Drama selbst ist wegen des verdorbenen Textes ein Buch mit sieben Siegeln.

Dutangada oder die Sendung des Angada. Die Fabel ist aus dem Râmâyana genommen; das Stück ein dramatischer Entwurf (Ch'hâya Nataka), ein aus vier Scenen bestehendes Scenarium. In der ersten wirbt Angada um Prinzessin Sitâ für Râma. Im zweiten wird die Partie abgeschlossen. Der dritte führt Râvana in den Kampf. Im vierten hält Râma seinen Einzug. Als Verfasser wird Subhata genannt.

Mriganhalekha in vier Acten von Viswanáth. Der König von Kalinga verliebt sich auf der Jagd in die Tochter des Königs von Asam und verbindet sich mit ihr, nachdem er seinen Nebenbuhler, den Dämon Laukhapâla, erschlagen, und in Einem Aufräumen dessen Bruder gleich mit. Hinter dem Allen steckt Minister Retnachura, ganz ähnlich wie in Retnávalî, woraus der Verfasser mehrere Motive, andere wieder aus Malatî und Mádhava, Vikrama und Urvasî entlehnte. Der zweite Titel zu Mriganhalekha könnte füglich heissen: Die Krähe in Pfauenfedern.

Vidagdha Madhava. Eine Idylle in VII Acten, das die Liebe von Krishna und Rádhâ, nach den Bhâgavât, zum Inhalt hat, wie die Gita Govinda. Der Verfasser ist Rûpa, einer von den Stiftern der Vischnu-Secte, welche die Chaitanga-Lehren vortrug. Das Gedicht steht in keiner sonderlichen Achtung bei den Hindus, und wird nur von den Anhängern der genannten Secte, um des Stifters willen, geehrt. Das Manuscript trägt die Jahreszahl Sáka 1589 (A. D. 1533).

Abhirama Mani, in sieben Acten, enthält die Geschichte des Râma. Der Autor heisst Sundara Misra. Das Manuscript ist datirt Sáka 1512, nach unserer Zeitrechnung 1597. Der dramatische Werth ist gering. Dasselbe wurde, wie das Drama Murâri Nátaka, an dem Purushottama- (Vischnu-) Fest zu Jagannáth gespielt.

Madhuraniruddha, in acht Acten. Die Intrigue bildet die heimliche Liebe von Ustâ, Tochter des Asara Bána und Aniruddha, Enkel des Krishna, und schliesst mit der Vermählung der Liebenden, und dem Tode des Dämons Bána, der von Krishna's Hand fällt. Als Verfasser gilt Chandra Sekhara, Lehrer des Prinzen Vira Sinh, Raya von Bundelcund, der Anfangs des XVII. Jahrhunderts regierte, und als Beschützer der Wissenschaften und Sieger über die Mlechchas (Barbaren) gepriesen

wird. Das Beschreibende waltet in dem Stücke vor. Den Styl rühmt Wilson als elegant.

Kansa Badha. In sieben Acten. Motiv: Die Vertilgung des Kansa, Königs von Mathurâ, durch Krishna. Das Drama ist nichts weiter als eine Scenirung des zehnten Abschnitts des Bhagavat Purâna, worin das Jugendleben und die Incarnation des Vischnu als Krishna geschildert wird. Dasselbe steckt auch theilweise noch in der Puppenschale der Erzählung, unbeschadet seines ziemlich modernen Datums. Wilson setzt das Drama mit dem Verfasser, Sesha Krishna Pandita, in den Beginn des XVII. Jahrhunderts. Es wurde in Benares am Feste des Visweswara (Vischnu) dargestellt.

Pradyumna Vijaya verhandelt in sieben Acten den Sieg des Pradyumna, Sohnes von Krishna, über Vajranâbha, Herrscher von Daityas. Die Fabel ist buchstäblich aus Harivansa, dem letzten Abschnitt des Mahâbhârata. Selbst die beiden Gänse, Hansa und Hansî fehlen nicht, welche die Princessin Prabhâvatî, Tochter des Königs Vajranábha, und den Prinzen Pradyumna, unbekannterweise, mit einer gegenseitigen Leidenschaft erfüllen, und ihre geheime Vermählung zu Wege bringen. Die Gänse scheinen auch den Dichter das Drama inspirirt zu haben, denn es strotzt von schnatternden Episoden und Beschreibungen der Tagesstunden und Jahreszeiten, worüber bekanntlich die wetterkundigen Gänse trefflich Bescheid wissen. Das Stück hat keinen Dichter, sondern den Sankara Dikshita, zum Verfasser, einen Pandit (Schulgelehrten), der sich zum Dichter verhält, wie der Gänserich zum Schwan. Die Zeit der Abfassung fällt in die Mitte des XVIII. Jahrhunderts.

Sri Dama Cheritra. Der Gegenstand des fünfactigen Stückes ist der zehnten Section des Bhâgavat entnommen, und hat die Erhebung des Sridâma, Jugendgefährten und Studiengenossen von Krishna, zum Inhalt, als Belohnung für dessen treue Anhänglichkeit an den in Gestalt Krishna's eingefleischten Musensohn, Vischnu. Das Stück, bemerkt Wilson, beginnt im Styl der altenglischen Moralitäten. Armuth und Thorheit werden dem Sridâma, dem Helden des Stückes, von Lakshmi, der Göttin des Glückes und Ueberflusses, auf den Hals geschickt, weil derselbe die Saraswatî (Gelehrsamkeit) der Lakshmî vorzog. Sridâma

nimmt Armuth und Thorheit gastfreundschaftlich auf. Thorheit schleicht sich in sein Herz ein, und bereitet ihn für das Reich vor, das nicht von dieser Welt, in welches ihn dann ihre Genossin Armuth dienstfreundlich einführt. Hier empfängt ihn der König dieses Reiches, Krishna, mit besonderer Auszeichnung. Die beiden ehemaligen Stubenburschen, Gott Krishna und Held Sridâma, erinnern sich mit freudiger Rührung der schönen Studentenzeit. In Krishna's Palastgarten wetteifern die beiden Schulkameraden in langweiligen Beschreibungen der Naturschönheiten der romantischen Gegend. Hierauf lässt Krishna von den Tänzerinnen seines Ballets und Kammer-Sängerinnen ein munteres Divertissement zu Ehren des Schulfreundes aufführen, das sein Vidûshaka Gâlava mit den bekannten ungesalzenen Spässen würzt. Endlich nehmen die Schulfreunde Abschied von einander. Sridâma zieht heim, so arm, wie er gekommen. Hier aber, daheim, findet er Alles verändert. An Stelle seiner armseligen Hütte sieht er eine prächtige Stadt vor sich, die nach ihm Sridúmapur heisst. Er traut seinen Augen nicht. Mit ungläubigem Widerstreben folgt er den Einladungen eines Kämmerers, den Palast zu betreten. Im letzten Act stattet ihm Krishna seinen Gegenbesuch ab. Das Drama ist ein Werk aus neuerer Zeit von Sâma Râja Dikshita. Die Familie gehört zu den Muhratta-Brahmanen. Der Eifer für dramatische Studien hat sich vom Dichter des Sridâma Cheritra auf sämmtliche Mitglieder seiner Familie, bis auf Wilson's Zeit herab, vererbt. Einem Abkömmling des Sâma Râja Dikshita, dem Brahmanen Lâlla Dikshita, verdankt Wilson das Manuscript des Mrichchakati (Thonkutsche). Lâlla Dikshita, sagt Wilson, ist der einzige ihm bekannte Brahmane, dem eine vertrautere Bekanntschaft mit der dramatischen Literatur der Hindus nachgerühmt werden kann.

Dhurtta Narttaka. Posse in einem Act, vom Verfasser des eben besprochenen Drama's, von Sâma Râja Dikshita. Die Farçe soll die Saiva-Büsser lächerlich machen, deren Einer hier in einem Liebesverhältniss mit einer Tänzerin dargestellt und verspottet wird. Der Schwank zeichnet sich weniger durch Witz und Humor, als durch Decenz aus. Er hält sich frei von den Unanständigkeiten, wovon diese Gattung indischer Schauspiele zu wimmeln pflegt. Kurzum, der Schwank hat das Verdienst eines

Kahlkopfs, der eben so frei von Ungeziefer wie von Haaren ist. Da das Manuscript weder Anfang noch Ende hat, blieb der Verfasser unbekannt.

Das Gegenstück dazu bildet die Posse Dhurtta Samagama. Sie ist ein wenig anstössig, aber nicht ohne Humor. Den Streit zwischen einem Bussmönch und seinem Schüler, wegen des Besitzes einer Buhldirne, schlichtet ein Brahmane damit, dass er die Dirne für sich behält.

Hasyarnava. Eine zweiactige Posse, die ein ähnliches Thema, aber bunter variirt, und worin ausser dem Brahmanen frivole Fürsten, Charlatane und Astrologen zugleich verspottet werden. Der Verfasser ist ein Pandit, Namens Jagaddîsa.

Kantuka Servaswa. Ebenfalls ein Prahasana oder Farce in zwei Acten, die vorzugsweise gegen Fürsten gerichtet ist, welche in Müssiggang und Ueppigkeit hinleben, und darüber die Brahmanen vernachlässigen. Die Posse ist das Werk des Panditen Gopinâth; die Zeit der Abfassung unbekannt.

Chitra Yaina. Ein Drama in fünf Acten, das die Legende von Daksha behandelt. Dieser hat alle Götter zu Gaste gebeten, mit Ausnahme des Çiva. Darüber stellt ihn ein Muni zur Rede. Die eingeladenen Götter verlassen den Saal. Die zweite Hälfte des Stückes nimmt ein ehelicher Zank zwischen Çiva und seiner Gattin, der doppelgeschlechtlichen Bhavânî, in Anspruch. Zuletzt tritt Çiva's Begleiter Vîrabhadra auf, und fährt zwischen die Götter, wie ein Schulmeister unter die Jungens. Einige von den Göttern wirft er zu Boden, und tritt sie mit Füssen; anderen schlägt er mit Fäusten die Zähne in den Hals; diesen reisst er die Bärte aus, jenen Ohren, Arm und Nase, und beschliesst die mörderische Durchprügelung sämmtlicher Götter mit der Enthauptung des Daksha. Dieses kostbare Theaterstück ist ein Product unseres Jahrhunderts, und hat den Pandit Vaidyanâtha Váchespati zum Verfasser. Es dient den Yâtrâs, die noch gegenwärtig in Bengalen gespielt werden, als Vorbild. Gleich dem Chitra Yaina bestehen auch diese Yâtrâs aus blosen Anweisungen, welche die Schauspieler mit improvisirten Gesprächen, nach Art der italienischen Comedia dell' arte, ausfüllen. Zu solchen Yâtrâs bilden die den Schauspielern auf den Pelz geschriebenen Stücke, die sogenannten Birchpfeiffe-

riaden, die Vorstufe. Von diesen zu den Yâtrâs ist nur ein Schritt.

Um der Bedeutsamkeit des indischen Schauspiels willen mag der Leser die ausführliche Behandlung desselben genehm halten. Für die Geschichte des Drama's ist das indische kaum weniger wichtig als das griechische. Es giebt zu diesem das Gegenbild ab; es stellt die romantische Seite zu der classischen dar; das pantheistisch - phantastische zum polytheistisch - plastischen Drama. Erstrebt dieses eine staatssittliche, naturgesetzliche Läuterung, so geht das indische auf eine gottmenschliche Seelenheiligung aus; eine Reinschmelzung der Herzen durch Menschenliebe, in ihrer innigseelenvollsten, durch Gott, Natur und Geist geweihten Erscheinung, als Liebesleidenschaft; aber als jene herzenstrunkene, zu keuscher Gattenliebe im Läuterfeuer der Prüfungen, in der „feurigen Qual, welche die Seelen durchfegt," gereinigten und erprobten Liebesleidenschaft.

Das europäische Drama mag seine schönsten Blüthen und Früchte den Impf- und Pfropfreisern des classischen Theaters verdanken; seine Lebensfasern aber sind in der Tiefe mit den urheimathlichen Wurzeln des indischen Schauspiels urwüchsig fest verflochten und verwebt; wie die abendländische Philosophie und Theologie aus Setzlingen und Absenkern der Brahmanen-Speculation erspriessen mochte. Um so kürzer und zusammenfassender werden wir

Das chinesische Drama

behandeln dürfen. Nicht als fehle es dem chinesischen Theater an zahlreichen Bühnenstücken. Die unter dem Namen der „Hundert Schauspiele der Yuen" bekannte Sammlung böte allein schon einen hinlänglichen Vorrath zu beliebiger Auswahl; von den zwei Hundert Bänden Theaterstücke mit 187 Dichtern abgesehen [1]),

1) Davis, Han Koong Tsew, Pref. VII. Bazin, Le siècle des Youen etc. Paris 1850. Edelstane Du Méril, Hist. de la Comédie, Période primitive etc. Paris 1864. p. 152.

auf die sich die Sinologen berufen. Bazin nennt 564 Theaterstücke von 81 Dichtern, welche während der Herrschaft der Mongolen-Dynastie (Yuen 1260—1333 nach Chr.) blühten. [1]) Wie viele von diesen Hunderten von Bühnenstücken sind nun durch die gelehrten Sinologen Europa's zugänglich geworden? Ein Dutzend etwa. Das erste chinesische Drama lernte Europa aus der Uebersetzung des Pater Prémare (1731) unter dem Titel l'Orphelin de Tchao, „die Waise von Tchao" kennen, das Voltaire bekanntlich als Grundlage zu seinem Orphelin de la Chine für die französische Bühne benutzte. Ein volles Jahrhundert nach Prémare's Uebersetzung erschien die chinesische Tragödie Han Koong Tsiu von Sir Thom. Davis in's Englische übersetzt: The Sorrows of Han, „der Kummer im Hause der Han" (1830). Dieser Tragödie war von dem selben Uebersetzer und berühmten Sinologen das Stück „Laon-Seng-Urh, or „An Heir in his old Age" a chinese Drama („ein Erbe in alten Tagen") vorhergegangen (1817). Zwei Jahre nach Davis' Sorrows of Han wurde St. Julien's französische Uebertragung des Drama's Hoei-lan-ki (l'histoire du cercle de Craie, „die Geschichte des Kreidezirkels") von dem nämlichen Verein für orientalische Uebersetzung (The oriental translation Fund) zu London (1832) herausgegeben. 1838 endlich trat aus der königlichen Druckerei zu Paris ein Band mit vier chinesischen, von Bazin Ainé übersetzten Dramen an's Licht: Les intrigues d'une soubrette; La Tunique confrontée; La Chanteuse; Le Ressentiment de Teou-Ngo. Ausser diesen vier Stücken übersetzte Bazin auch das Drama Pipa-ki (L'Histoire du Luth, „die Geschichte einer Laute.") Darauf beläuft sich, unseres Wissens, bis jetzt der ganze Vorrath an chinesischen, in europäische Sprachen übersetzten Theaterstücken. Und wie viele von diesen 8 bis 9 übersetzten Dramen besitzt eine der ersten Bibliotheken Europa's, die königliche Bibliothek zu Berlin? Drei! Den „Kreide-Zirkel" von St. Julien, und die zwei Stücke von Davis: den „Kummer" von Han, und den „Erben im Alter," wovon uns leider nur „der Kummer" und „der Erbe" zur Hand sind, da

1) Journ. as. Série IV. t. XVII. p. 167. Vergl. S. Wells Williams, The Middle Kingdom etc. New-York and London 1848. I. p. 581.

„der Kreide-Zirkel“ bis zur Stunde, wo wir diess schrieben, als „verliehen,“ uns vorbehalten blieb.

Wir müssten uns also schon darum nach der Decke strekken. Allein ein tieferer Grund wirkt hier noch mit zu dieser inneren Armuth bei der scheinbaren Fülle an dramatischen Productionen. Der Grund liegt in der Geistesbeschaffenheit der Chinesen, mit anderen Worten in der Beschaffenheit ihres Zopfes. Ein einig Volk von drei hundert Millionen Zöpfen, die an sonst völlig kahlen Schädeln hängen, und Rücken sammt Zubehör bestreichen, während der Bambus, dieser aus elastischen Holzfasern von der Natur selbst dem Reich der Mitte gedrehte Zopf, die doppelte Sohlenzahl, 600 Millionen Fussohlen, bearbeitet — ein solches Volk ist vom Scheitel bis zur Sohle durch Natur und Kunst, Anlage und Erziehung, dazu berufen und vorbestimmt, ein Drama zu erzeugen, dessen Bewegungs-Action auch nur darin bestehen kann, dass es zwischen jenen beiden Reichszöpfen, dem Haar- und Holzzopf, pendelt und auf- und abschwingt. Der Geschichte des Drama's liegt es nun ob, den Beweis, nach chinesischer Art, a posteriore, d. h. aus reichsgeschichtlichen Thatsachen zu führen. Sie wird diesen Beweis kurz, bündig und schlagend liefern. Zunächst durch ein Beispiel aus der Geschichte des chinesischen Zopfes.

Der Gründer der ersten Mandschu-Dynastie, Tsing, Kaiser Shuntchí (st. 1661) war es, der den Zopf in China einführte, und so viele Millionen Chinesen über Einen tartarischen Kamm scheeren liess. Wer seinen Kopf behalten wollte, musste ihn bis auf den einzigen Haarschweif rasiren lassen. Nur das Anhängsel sicherte dem Kopf seine Stelle. Das Anhängsel wurde Hauptsache, und das Haupt dessen Accidenz und Dependenz. Der erste Mandschu-Kaiser, Shuntchí, glaubte die vielen, zum grössten Einheitsstaat aller Zeiten, lange vor ihm, verbundenen Reichsprovinzen und kleinen Feudalstaaten, nicht sicherer und dauerhafter für alle Ewigkeit zusammenzuhalten, als wenn er sie mit den zahllosen Zöpfen seiner tartarisirten, chinesischen Unterthanen wie mit unzerreissbaren Seilen umflöchte und zusammenschnürte. Diese auf einen Schlag ausgeführte äussere Umwandlung der Chinesen-Köpfe wäre dem Tartaren nicht gelungen, wenn nicht schon tausend Jahre früher, im 6. Jahrhundert v. Chr.,

eine ähnliche innere Dressur derselben durch den grössten Erzieher, Sittenlehrer und Landesheiligen der Chinesen, durch den „Fürsten der Weisheit," Congfutzé, wäre vorgenommen worden. Congfutzé, oder Kung-fu-dsü, gab den Köpfen der Chinesen die innere Zopf-Richtung, indem er sie nach der Vergangenheit umwandte, das geistige Gesicht seines Volkes dem Rücken der Zeiten ein für allemal zukehrte, und den Kopf in dieser Stellung festhielt. Er fixirte dessen Rückschau auf die Urherrscher aus der frühesten Zeit nach der Sündfluth: auf Fo-hi, welcher, in Betracht der damaligen Lebenslänge, der Zeitgenosse Noah's seyn konnte; auf die mythischen Kaiser Shinung, Yao und Shun; auf ihren Nachfolger, Yu den Grossen, den Stifter der Hia-Dynastie, der die Regierung 2205 vor Chr. antrat. In diesen vorgeschichtlichen Urfürsten, als den einzigen und unverbrüchlich nachzuahmenden Vorbildern eines vernünftigen Lebenswandels und praktischer Tugend, liess Confucius den Geist seines Volkes so fest wurzeln, wie Schopfhaare im Hinterhaupte festsitzen; solchergestalt, dass die von China's erstem Mandschu-Kaiser, Shuntchí, durch Cabinets-Ordre bewerkstelligte Uebereinscheerung und Abkahlung der Köpfe, bis auf den einzigen Rückenhaarstrang, nur als sichtbare Zeichen ihres durch den grossen Nationalweisen ihnen aufgeprägten Geistescharakters, ihres innern Zopfes, gelten kann. Die fünf kanonischen oder „classischen" Bücher (King, Ging) des Confucius verflochten und verwoben die Gehirnfasern der Myriaden Chinesen-Köpfe fester mit den Lehren, Beispielen und Vorbildern jener für ihn ewiggültigen Urmuster aller Weisheit, alles vernünftigen Handelns und einer unbedingten Nacheiferung jener Fürsten-Patriarchen, jener Urherrscher aus der Zeit der grossen Ueberschwemmung — fester, als Simson's sieben Zöpfe mit den Flechtbändern und Pflöcken der schönen Philisterin mochten verwebt und durchschlungen gewesen seyn. Ja die Erschütterungen, die Aufstände, die häufigen Dynastienwechsel, kurz so viele vom lebendigen Geiste der Geschichte erschollene Rufe: sich loszureissen, hatten die Denkweise des chinesischen Gesammtvolkes nur noch inniger mit dem uraltersgrauen Weisheitsgespinnst einer, von Confucius' Zeitalter rückwärts gerechnet, zweitausendjährigen Vergangenheit, und nur noch unzertrennlicher verkettet. Ein einziger Herrscher versuchte die Losreissung. Der

kühnste und kraftvollste aller chinesischen Despoten, Kaiser Shi-hoang-ti (246—209 vor Chr.), der Ludwig XI. China's, der die kleinen Feudalstaaten sämmtlich unterwarf und zuerst ein einheitliches Reich von 36 Provinzen gründete. Shi-hoang-ti, der in zehn Jahren jenen Riesenbau, die chinesische Mauer, als Reichsbollwerk gegen die Einfälle der Hunnen ausführte, dieser „Erste Kaiser“ (Chiwangti) war zugleich auch der einzige Chinese, der es wagte, den von Confucius in die urgraue Vorzeit der Fohi, Yao, Shun und Yu mit Haut und Haaren hineingesponnenen Volksgeist gewaltsam loszureissen; die Flechtbänder und Pflöcke: die fünf classischen King des Confucius, und die vier classischen ebenfalls dem Kongfutze zugeschriebenen Bücher zweiten Ranges, den Sze-shu, mitinbegriffen, deren viertes jedoch den Mengtze, oder Meng-dsü (Mencius), den grossen Schüler des Enkels von Confucius [1]), zum Verfasser hat. Und so gründlich wurde von Kaiser Shi-hoang-tí die Lostrennung bewirkt, dass keine einzige Abschrift der neun classischen Bücher erhalten blieb. Was geschah? Die neun Bücher wuchsen aus den Köpfen von selbst wieder, wie abrasirte Zöpfe. Die ältesten chinesischen Literaten schrieben, nach des Kaisers Tode, die neun mit Stumpf und Styl ausgerotteten King aus dem Kopfe nieder Wort für Wort. Die Verwachsung mit der Urzeit war wieder hergestellt, und fester als je. Kaiser Shi-hoang-tí und sein gleichgesinnter Minister Li-se, verfielen dem öffentlichen Abscheu, und ihr Andenken wurde von der ganzen chinesischen Nation in die Acht und Vehm erklärt, wie sehr es auch Klaproth zu Ehren zu bringen sich beeifert. [2])
Neunzehn Jahrhunderte später glaubte der schon genannte erste Mandschu-Kaiser, Shuntchí, eine neue Aera für China dadurch heraufzuführen, dass er den von Confucius und dessen Schule gepflegten inneren Nationalzopf, wie eine im Körper steckende Krankheit, zum Ausbruch brachte, und ihn, als äusseren, gleichsam auf der Haut fixirte. Kaiser Shuntchí hatte sich, wie sein Vorgänger, Shi-hoang-tí, verrechnet. Er hatte, wie man zu sagen pflegt, auf einen gewaltigen Zopf angebissen. Wie K. v. Reichen-

1) Schott, Werke des chin. Weisen Kung-fu-Dsü etc. 1836. I. p. 17. — 2) Tabl. histor. p. 36. Vgl. Gützlaff, Gesch. d. chin. Reiches, herausg. von K. T. Neumann. 1847. S. 87 ff. De Mailla, un Chou-King, p. 386. Williams a. a. O. p. 211 ff.

bach's Od-Menschen zwischen zwei Lichtschweifen, einem vorderen, und einem hinteren Lichtschweif, durch das Leben wandeln: so wandelt jeder Chinese zwischen zwei langen Zöpfen, einem innern und einem äusseren Nationalzopf, der ihn bei jedem Schritt in den Nacken schlägt.

Confucius selbst erklärt wiederholt, dass seine Lehre nichts Neues enthält, sondern die der ältesten weisen Herrscher sey: „Meine Lehre ist die, welche unsre Vorfahren gelehrt und überliefert haben; ich habe nichts hinzugefügt und nichts hinweggenommen; ich lehre sie in ihrer ursprünglichen Reinheit; sie ist unveränderlich und der Himmel selbst ist ihr Urheber." [1] Was die chinesische Kosmologie unter „Himmel" versteht, wird man am besten aus einer übersichtlichen Inhaltsangabe der „classischen Grundbücher" entnehmen.

An der Spitze der fünf King (Wu-King) steht der Yih-King (Y-ging), oder „das Buch der Wandelungen." Dasselbe enthält die Trigramme des Fo-hi, ersten Herrschers von China (2852 vor Chr.). Sie bestehen aus acht Gruppen von je drei parallelen, kurzen, gebrochenen und ungebrochenen Linien (Pahkua), wo die verschiedenartige Abwechslung von gebrochenen und ganzen Strichen die Naturkräfte, Elemente und Zeugungen hieroglyphisch bezeichnen. Z. B. die erste Gruppe von drei ungebrochenen parallelen Strichen bedeutet den Himmel (Tien), als sichtbare Offenbarung der Urkraft (Yang), den Vater aller Dinge, dessen sich als solcher bewusster Stellvertreter, ein von sich wissender Himmel auf Erden, der Kaiser ist. Die letzte der acht Linien-Gruppen, bestehend aus drei in der Mitte gebrochenen Strichelchen, ist die Hieroglyphe für die Erde (kosmologisch Kwan oder Yin), als Bezeichnung für den veränderlichen und wandelbaren Grundstoff aller Dinge, welcher an sich passiv, träge und unbeweglich von dem Yang, dem Princip der Thätigkeit und Bewegung, die Fähigkeit zu Lebenserscheinungen, Bewegung und Wandelung empfängt. Die übrigen sechs zwischen diesen beiden kosmischen Grundwesen, Yang und Yu, Urkraft und Urstoff, befindlichen Trigramme stellen die Zeichen sonstiger, als flüssige und feste Körper erscheinender Naturwesen dar, Feuer,

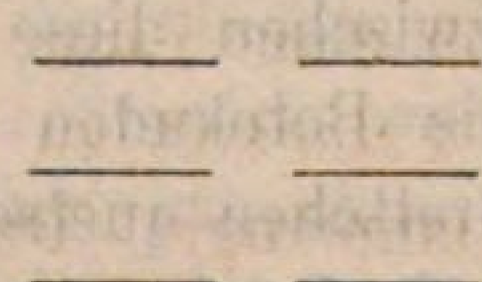
1) Memoire de Chine XII, p. 344.

Wasser u. s. w. Parallel mit den vom Yang und Yin oder Yu erzeugten und beherrschten Naturdingen, wurden späterhin auch ethische Vorstellungen an diese Trigramme, an diese Kua geknüpft, die ein System von uralt-kosmologisch-ethischer Geheimschrift vorstellt, und die ganze chinesische Welt-Weisheit, das vollständige Zopfthum im Kleinen, in Gestalt getheilter und ungetheilter Striche, als Hieroglyphen halber und ganzer Zöpfe enthält. Der Y-king besteht, sagt Schott, aus drei „sehr dünnen" Octavbänden und begreift nur 208 Seiten. Dafür aber schleppt er einen ganzen papiernen Reichsdrachen von ungefähr 1450 Abhandlungen, Digesten und Commentaren, als weitläufigen Zopfschweif hinter sich her. [1])

Das zweite Buch des Wu-king (Pentateuch) ist der Shu-King oder „Buch der Erinnerungen." Es bildet eine Sammlung von Urkunden der vier ersten Kaiserdynastien, und enthält, nach Schott, in zwei „dünnen" Octavbänden nur 214 Seiten. Ausserdem ist der Shu-king auch das Grundbuch des politischen Systems und der religiösen Gebräuche, und das Fundament der Kriegskunst, Musik und Sternkunde der Chinesen [2]), mit welchem Fundamente aber diese Wissenschaften in China so unbeweglich fest verwachsen sind, wie unseres Kaisers Barbarossa Bart mit dem steinernen Tisch, woran er im Kyffhäuser sitzt.

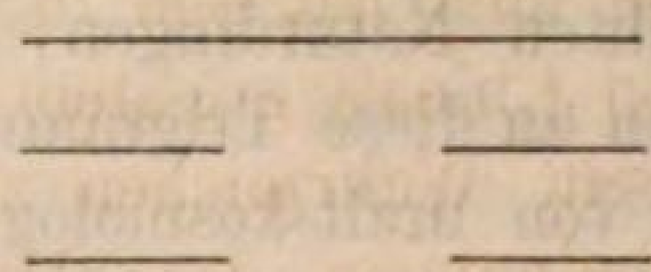
Professor Schott verdeutlicht des Confucius kosmogonisch-moralische Erklärungsart an einem Beispiele [3]): „Je höher wir, sagt der Weise, über Andere erhaben sind, desto mehr ist es unsere Pflicht, über uns selbst zu wachen, desto grösser muss unsere Demuth und Bescheidenheit seyn. Diess lehrt nun folgende Zeichnung:

Erde.



1) Williams a. a. O. I. p. 504 f. — 2) Williams p. 505. Le Chou-King par Confuc. trad. par P. Gaubil, revu par M. Guignes. Paris 1770. — 3) A. a. O. S. 164 f.

Berge.



Die zweite Figur besteht aus einer ganzen und zwei gebrochenen Linien, und ist ein Bild der „Berge.“ Der Berg bezeichnet aber in metaphorischem Sinn *Erhebung*, *Hochmuth* und hat seine Wurzel in der Erde, dem Bilde der *Demuth*. Die Erde selbst, deren Figur aus drei gebrochenen Linien besteht, ist das Bild einer hohen, aber mit Demuth verbundenen Tugend, deren Triumph über das hoffärtige Laster durch ihre Stelle, die sie über der Figur des letzteren (Berge = Hochmuth) einnimmt, versinnlicht wird.“

Den „Protoplasten“ Fo-hi und seine Diaskeuasten, den grossen Moralisten und staatsweisen Seelsorger für innere Zopf-Mission, den Socrates der Chinesen, Kung-fu-dsü in Ehren — so muss man doch fragen: welche Beziehung sich zwischen einer Linien-Figur von drei halben Parallelstrichen und der Erde, dreier ganzen zum Himmel u. s. w. denken lasse? Zur Zeit des „Protoplasten“ Fohi, wo die Erde selber gleichsam noch in den Windeln lag, und eben aus dem Wasserbade, wie ein neugeborenes Kind, war genommen worden, da mochten diese figürlichen Grundstriche, als erste nothdürftige Urschrift zur Bezeichnung der Anfangsbegriffe, die sich der erste chinesische Gesetzgeber von Weltschöpfung und Naturleben bilden mochte, ihre Bedeutung haben. Solche 24 Parallelstriche aber, nach dritthalbtausend Jahren, wie Confucius that, zu seinem Lebenstudium machen; sie als ewige Offenbarungen und Heilswahrheiten einem Drittel des Menschengeschlechts auf die Seele binden; so und so viel hundert Millionen Köpfe seines Volkes zwischen diese Striche einzwängen und zusammenpressen, wie die Botokuden die Gehirnschalen ihrer Säuglinge zwischen vier Brettchen quetschen, um ihnen die stammesbürtige Schädelform aufzudrücken; vom Himmel als höchste Gnade eine funfzigjährige Lebensverlängerung erbitten, nur um den Y-King und die Kua noch tiefer zu ergründen[1]) — traun,

1) Schott, Lün-Yü, I, Buch 4, XVI. p. 63.

wenn das nicht innerer Zopf ist, so hat es auch niemals einen äussern gegeben. Dieser aber hat sich in China, Dank der sorgsamen Pflege, die er von China's grösstem Weisen empfing, aus der Kua entwickelt. Sein Wahrzeichen starrt uns überall entgegen: aus allen Erscheinungen des chinesischen Volkslebens: vom Reichsdrachen, der nur ein Symbol des Reichszopfes ist, bis zu den chinesischen Schriftzeichen herab, deren jedes ein Convolut von Kua-Trigrammen, ein Schnörkelgeflecht von künstlich verschränkten Zöpfchen scheint, die in den scheitelrechten Zeilen sich zu grössern Strängen aneinandernesteln.

Ist der kosmologisch-ethische Parallelismus, den uns der deutsche Sinologe, nach einem chinesischen Scholiasten des Y-King, eben verbeispielte, etwa fruchtbarer für das Verständniss der tiefen Beziehung und des speculativen Parallelismus zwischen Geist und Natur, innerem und äusserem Leben, Vernunft- und Naturgesetz? Was in aller Welt, muss man wieder fragen, hat das Trigramm, das „Berge“ bezeichnet, mit „hoffärtigem Laster“ was die „Erde“ und ihr Trigramm mit „demuthsvoller Tugend“ gemein? Eher könnte man noch in der Erde ein Bild des Hochmuths erblicken, da sie es doch ist, die sich mit den Bergen brüstet und überhebt, nicht umgekehrt. So schnörkelt sich all und Jedes bei diesem Volke in Formalismus und Formalitäten um. Selbst das Philosophiren schwänzt hinter das Wesen der Dinge herum, und kräuselt sich zu deren Formeln und Zöpfen aus. Zur Erkenntniss eines Gesetzes in dem Natur- und Geistesleben hat sich das chinesische Denken nicht erhoben. Es konnte die Erscheinungen des Seyns sich nicht anders als aus einem zwiefachen Urgrund „dem Yang und Yu, der Urkraft und der Urmaterie, abgeleitet vorstellen. Beide Principien in einer höchsten, geistigen Einheit zu begreifen, ist auch dem Tshu-hi (1129—1200 nach Chr.), der als China's tiefster Denker gepriesen wird, nicht gelungen, da sich seine Dialektik zwischen den beiden Urwesen hin- und herwirft, ohne zu einem festen und klaren Begriffe über die Priorität des materiellen Urwesens (lí, primary matter) und des immateriellen Princips (kí) gelangen zu können. Aus dem uranfänglichen Himmels-Princip (tíen lí) lässt er die Urmaterie sich absetzen, und diese durch immer gehäuftere Verdichtung zu Körpern und Naturwesen gleichsam gerin-

nen [1]). Das Tao, die alle Dinge erfüllende Weltvernunft, oder Weltseele des Lao-tseu spricht zwar diese Einheit, jedoch nur als Reflex indischer Anschauungen aus. [2])

Um die Aufhebung und vollkommene Lösung der Gegensätze und Conflicte in die Gesetzes- und Einheitsideen haben wir aber die Dialektik des Drama's sich eben so unerbittlich bewegen sehen, wie die des speculativen Denkens. Das Grundgebrechen des chinesischen Drama's, der Mangel an einer solchen Läuterung zu einer höchsten Einheits- und Gesetzesidee, wurzelt in derselben dualistisch-materiellen Welt- und Lebensauffassung des chinesischen Geistes, der sich für den ihm fehlenden Idealitätssinn durch realweltlichen Formalismus schadlos hält: das gewöhnliche Ersatzmittel der praktischen Vernünftigkeit für speculative Vernunft; des pantheistischen Verstandes für den Pantheismus einer anschauungstiefen, Natur und Geist ineinanderspiegelnden Phantasie, wie die der indischen Speculation. Jener, der pantheistische Verstand, der das Philosophiren der Chinesen beherrscht, kennt keinen andern Unterschied zwischen dem Menschengeist und der den Naturdingen einwohnenden Zweckmässigkeit, als das Unterscheidungsvermögen und das bewusste Wollen des Menschen. „Unter allen Dingen," heisst es im Shu-king [3]), „ist der Mensch das einzige Wesen, welches eine Vernunft hat, fähig zu unterscheiden." Von jenem tiefern Unterscheidungsvermögen, das Welt und Weltgrund zunächst als Gegensätze auffasst, um diese in eine höhere geistige Identität aufzulösen, hat der Chinese keine Vorstellung; keinen Begriff von dem Unterscheidungsvermögen, das den Zwiespalt zwischen Endlichem und Unendlichem, Zeitlichem und Ewigem, Besonderem und Allgemeinem, Einzelding und Allwesen, zwischen Ein und All festhält, um ihn, im Zwecke jener vollkommenen Einheitsidee, aufzuheben und auszugleichen, welche die Philosophie im Wege eines dialektischen Processes ermittelt; das religiöse Denken in Form einer bussseligen Versenkung in Gott anschaut und anbetet; die Geschichte als thatsächliche an Völkern und Geschlechtern durchgeführte Entwicke-

1) Chinese Repository, Vol. XIII. p. 552. Williams a. a. O. — 2) Pauthier, Mémoire sur l'origine et la propagation de la doctrine du Tao. Paris 1831. p. 31. — 3) p. 150.

lung verwirklicht; das Drama endlich, die ideale Verbildlichung aller dieser Welt- und Geistesactionen, als eine durch Leidens- und Schmerzenssühne, oder durch Spott- und Lust-Büssung bewirkte Leidenschafts- oder Thorheits-Läuterung, vor die Seele stellt. Diese tiefere Fähigkeit des Menschengeistes, das Vermögen der All-Einheitsanschauung, der Begriffs- und Ideenbildung, der Wesenserkenntniss, des Idealitätsprocesses, der Entwickelung ewiger Menschheitsideale, und Herausläuterung des Göttlichen aus den Conflicten des Weltwesens und der Geschichte — die Vernunft als diese Urmacht; das Tao, Taî-ky oder Yang als diesen Weltgrund der Weltgeschichte zu erfassen und zu begreifen: das hat der chinesische Geist nie vermocht, hat daher auch das chinesische Drama nicht können ahnen lassen. Wesshalb nun auch, wie ihre Moral, Wissenschaft, Staats- und Erziehungslehre, das Drama der Chinesen fort und fort in demselben Kreise die Tretmühle des Formalismus hat drehen müssen, welchem das Drama, dessen einziger Zweck der Zeitvertreib, unausbleiblich verfällt. Im Charakter des realverständigen, des materiellen, des chinesischen Kunstbegriffes liegt es eben, die Schöpfungen der gestaltenden Phantasie als eitel Spiel aufzufassen, und die Zumuthung hinter dem gaukelnden Schein auch noch ein Wesenhaftes, hinter dem Zeitvertreib Ernst und absichtsvollen Zweck, die höchsten Tendenzen in einem unterhaltenden Schauspiel suchen zu wollen, als den lächerlichsten Unsinn und Widerspruch zu verspotten und zurückzuweisen.

Vom dritten Buch, dem Shi-king, „Buch der Gesänge“, war schon in unserer Einleitung die Rede. Es zerfällt in vier Theile: Kwoh-fung, „Nationallieder“; Sian Ya und Ta Ya, „Kleinere und Grössere Lobgesänge“; und Tsung, Hymnen, gesungen bei den kaiserlichen Opferverrichtungen. [1]) „Dem Deutschen angeeignet“, aus dem Lateinischen, hat das von Confucius gesammelte Chinesische Liederbuch, den Shi-King, bekanntlich der grösste deutsche Vers- und Reimkünstler, Friedrich Rückert. [2])

Unter den Nationalliedern findet sich auch folgende Strophe (S. 67):

1) Confucii Chi-Kung s. liber carminum ex latina P. Lacharme interpr. ed. Jul. Mohl. Stuttg. 1830. — 2) Altona 1833.

Wehe diesem Schopfe,
Den an diesem Kopfe
Sie mir stehen liessen,
Als sie jung das Haupt mir schoren,
Um so lang zu spriessen u s. w.

Dagegen heisst es in der Mittelstrophe eines andern sehr hübschen, „Nachtunruhe“ überschriebenen Liedchens (S. 150):

Die Wasserlilie steht am Teich
Mit blüh'nden Dolden.
Es ist mein Herz an Schmerzen reich
Um einen Holden,
Dem schon zu seinen beiden Wangen
Die vollen Locken niederhangen . . .

Jene erstere, die Klagestrophe über den stehengelassenen langen Schopf, scheint aus der Zeit des ersten Mandschu-Kaisers Shunt-chi und seines Zopf-Decretes zu stammen, und sich in die Liedersammlung des Kung-fu-dsü verirrt zu haben.

Beiläufig bemerkt, besitzt die chinesische Literatur ausser dem heiligen Gesangbuch, dem Shi-king, auch weltliche Liederbücher, von berühmten Dichtern, unter welchen Li-Tai-Pé als der vorzüglichste gepriesen wird. Er lebte unter Kaiser Ming-hoang aus der Thang-Dynastie, wurde 702 nach Chr. geb. und starb 763. Li-Tai-Pé liebte die Weinflasche so enthusiastisch wie seine Poesie, die nach der Weinblume duftet. Der Kaiser Ming-hoang suchte ihn vergebens am Hofe festzuhalten. Die Weinflasche war der stärkere Magnet, der ihn immer wieder nach der Schenke zog.[1]) Der schönste Rundreim war für ihn: in taberna mori, den er natürlich chinesisch sang, und so starb er denn auch im Weinhaus mit der Flasche in der Hand. Die letzte Gosse, in die er taumelte, war das Grab, das aber seine Poesie wie eine blühende Rebe schmückt und umrankt. Sein Freund Thu-fu, der chinesische Ovid, starb in der Verbannung, die ihm eine milde Ausübung des Censoramtes vom Kaiser zugezogen. In dem angeführten Werke des Marquis d'Hervey Saint-Denys kann man das Nähere über die genannten zwei Lyriker und noch ein halbes Dutzend ihrer Kunstgenossen, sammt den vom Verfasser

1) Amiot, Mémoires comm. les Chinois, 1. V. p. 399—404. D'Hervey-Saint-Denys, Poésies de l'époque des Thang etc. Paris 1862 p. CX.

mitgetheilten Proben aus ihren Gedichten, nachlesen. Der Grundzug dieser Lyrik meist epikuräisch gestimmter Poeten ist elegisch. Ihre Kunstgesetze, meint d'Hervey, könnten vor einem Boileau mit Ehren bestehen. Wir finden überhaupt Berührungspunkte zwischen dem poetischen Geist der Chinesen und Franzosen, wie denn auch diese die kundigsten Sinologen geliefert. Es hatte sich sogar zur Zeit der Dynastie Han (206 v. Chr.—263 nach Chr.), in Folge des Einflusses der Tao-Philosophie des Laotsee, und des um jene Epoche in China eingeführten Buddhismus (Lehre des Fo), eine Poeten-Schule unter dem Namen Konaï gebildet, die selbst Marquis d'Hervey in Styl und Tendenzen mit der französischen neu-romantischen, mit Victor Hugo's Schule, vergleicht. Das Wort Konaï, das ein Streben nach dem Ausserordentlichen, Extravaganten bezeichnet, deutet schon die Richtung an. Von dieser Schule datirt der Hang zu träumerischer Landschaftsstimmung und jene schwärmerische Vorliebe für die einsam wilde Natur in der chinesischen Poesie, welche bei J. J. Rousseau gleichfalls vorwaltet, dem Vater der neu-französischen Romantik.

Auch den Mangel an epischem Geiste scheinen die Franzosen mit den Chinesen zu theilen; mit der Maassgabe jedoch, dass diesen Talent und Sinn für das Epos völlig abgehen; dass die Chinesen nie eine epische Poesie besessen, während bei den Franzosen seit den Chansons de Geste und den Trouvèren, der Geist des Heldengedichtes nur versiegt, oder dessen Quell und Born, bis auf die, als kleine Versailler Wasserkünste in Alexandrinern hüpfenden und Blumen werfenden Springbrünnlein: Voltaire's Henriade und, in neuester Zeit, das Heldengedicht Philippe Auguste von Parseval de Grandmaison, verschüttet, und mit der Nationalpoesie zugleich begraben scheint. Die schöngeistige Verwandtschaft der Chinesen und Franzosen bekundet ferner das Surrogat für das epische Genre, das Erzählungstalent, das die Chinesen in ihren namhaftesten Leistungen, in Romanen und Novellen, den Zwitterformen eben von seelenmalender Schilderungskunst und beschreibender Prosa, glänzend bewährten, wie die Franzosen. Selbst in der dramatischen Poesie der beiden „grossen Nationen" lassen sich Vergleichungspunkte finden; nicht blos in Bezug auf Voltaire's Orphelin de la Chine, sondern mehr noch in Rücksicht auf verschiedene, der französischen Dramatik

anhängende Formalitäten-Zöpfe; als da sind der pseudo-classische Zopf, der Dreieinheiten-Zopf, und andere dahingestellt, der unablegbarste, chinesischste von allen Zöpfen, und der noch immer dem französischen Drama, das romantische nicht ausgenommen, hinten hängt und hängen bleiben wird: der Alexandriner-Zopf.

Das vierte Buch des chinesischen Pentateuch (der fünf King) ist der Tschun-Tsiu. Es schliesst sich dem Shu-king an, und enthält die Chronik von 242 Jahren bis herab auf Confucius' Zeitalter. Das fünfte und stärkste dieser alten Bücher endlich trägt den Namen Li-king „Buch der Bräuche"; ein Rituale in fünf Bänden, wovon jeder zwei Bücher umfasst; das Haupt- und Grundbuch der Chinesen; ihr Buch der Bücher, welches, wie Schott bemerkt [1], „mehr als alle übrigen classischen Bücher zur Bildung des chinesischen Nationalcharakters mitgewirkt und auf ihre Sitten und Gebräuche seit zwei Jahrtausenden den entschiedensten Einfluss gehabt zu haben scheint." Ein Buch der Gebräuche, der Anstandsregeln, der Artigkeiten — wie der Wassertropfen von Infusorien, so wimmelt der Li-King von Zopf-Infusorien, in Gestalt von schwänzelnden Haarthierchen, Trichoden, nach Ehrenberg mit „langen, unbeweglichen Haaren" besetzt. Hier, im Li-King, findet man, der Reihe nach, Vorschriften über das gegenseitige Betragen der Eltern und Kinder, der Geschwister, Verwandten und Freunde, der höhern und niedern Magistratspersonen, der Gelehrten u. s. w. Diese Vorschriften erstrecken sich auf das Verhalten in und ausser dem Hause, in Stunden der Musse, bei Festgelagen, Ergötzlichkeiten, Bogenschiessen u. s. w. Kurz, Knigge und Alberti in Einem, als kanonische Complimentir-Postille, und classisches Brevier des feinen Umgangs und Betragens.

Dem Wuking oder Pentateuch schliesst sich der Sze-Shu, der Tetrateuchus an, der aus den vier classischen Büchern zweiten Ranges besteht. Diese umfassen: 1. den Tai-chio, ein Vorschriftenbuch für Regenten und höhere Staatsbeamten, die daraus lernen sollen, sich zur Herrschaft über Andere durch Bezähmung ihrer Leidenschaften „geschickt zu machen." 2. Den Dschung-Yung, die unveränderliche Mitte. Das Büch-

1) a. a. O. S. 16.

lein von 36 Octavseiten ist für uns insofern bemerkenswerth, als es mit der Ethik des Aristoteles in des wichtigen Lehre übereinstimmt: dass pflichtmässige Beherrschung der Leidenschaften besser sey, als ihre völlige Austilgung. Nur auf diesem Mittelwege gelange der Mensch zu moralischer Vollkommenheit und zum höchsten Gipfel der Glückseligkeit. Wir halten diese Lehre für die bedeutsamste in der ganzen chinesischen Moralphilosophie. Schade nur, dass sie für das Drama der Chinesen unfruchtbar geblieben. 3. Lün-yü, „das Buch der Gespräche," das Prof. Schott übersetzt hat. Dasselbe enthält theils Gespräche zwischen Confucius und seinen Schülern, theils Maximen des Weisen, von praktisch moralischem Inhalt. Darunter erscheinen uns als die gehaltreichsten einige Aussprüche, die dem Zeng-dsü, einem Schüler des Confucius, in den Mund gelegt werden: „Folgende drei Dinge sind höchst wichtig in dem Benehmen des achtungswürdigen Mannes: er gewöhne sich an liebenswürdige Gefälligkeit: . . . er zeige lebhafte Theilnahme an dem Schicksal Anderer; . . . er sey freimüthig und bescheiden im geselligen Zirkel." „Fähigkeit haben, und doch von denjenigen zu lernen suchen, die keine haben; grosse Kenntnisse besitzen, und demungeachtet solche, die weit ungelehrter sind, um Rath fragen; mit hohem Talent begabt seyn, und nicht damit glänzen wollen; reich seyn an Wissenschaft, und doch sich den Schein der Unwissenheit geben; gehemmt werden in seinem Streben und gleichwohl kein Missvergnügen empfinden — alle diese Eigenschaften wohnten vereint in einem theuren Freunde, den ich früher besass." [1]) Das sind Sokrates-Eigenschaften; sittlich-gesellige Eigenschaften einer schönen, zur Weisheit vorbestimmten Seele. Ueber derlei Maximen und Sprüche erhebt sich der Lün-Yü, erhebt sich überhaupt die Ethik der Chinesen nicht. Am kühnsten treten die Spruchlehren des schon genannten Meng-tseu (st. 314 v. Chr.), eines Schülers von Confucius' Enkel, an die Mächtigen, und selbst an die Kaiser heran. Im Vergleich zu dem Volksweisen, Mencius, war Kung-fu-dsü ein Hofmoralist. Des Meng-tseu Ermahnungen an die Fürsten und Herrscher bewegen sich um den Gedanken der Volks-Souveränetät. Alle Staatsmacht, sagt er, geht vom

1) Lün-Yü, Buch IV. c. 2. IV. V.

Volke aus. Der Fürst allein, der die Herzen seines Volkes für sich hat, ist seines Thrones sicher. Nach dem Herzen seines Volkes, nicht nach s e i n e m Kopfe soll ein Fürst regieren u. s. w. [1])

So schätzbar diese Sammlungen praktischer Sittensprüche seyn mögen, so ersetzen sie doch eine principielle Sitten- und Pflichtenlehre nicht. Nach einer Moralphilosophie, nach einer begriffsmässigen Entwickelung der Pflichten aus einem obersten Grundsatze, sieht man sich vergebens um. Die Pietät für Eltern und ältere Brüder, das Grundgebot ihrer Moral, der kategorische Imperativ ihrer „p r a k t i s c h e n Vernunft" im buchstäblichen Sinne, selbst dieses Hauptgebot entspringt aus der unbedingten Verehrung des A l t e r v o r r e c h t s der Eltern, aus der Ehrfurcht vor der vergangenen Zeit und deren Cultus. Dass die Pietät für die Eltern in der gegenseitigen Liebesverpflichtung der Eltern und Kinder, in der Ehe-Heiligkeit und der Familienidee beruht, davon weiss der Chinese nichts, der seine Kinder, unter den Augen des Staats und der Regierung, den Schweinen vorwirft. Das Cardinalgebot der mosaischen und christlichen Pflichtenlehre: „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst," ist ein weit höherer Begriff, als die vorschriftsmässige Eltern-Pietät, die, wie alle übrigen Vorschriften, zu äusserlichen Observanzen, zu einem Formalismus leerer, ungefühlter, herz- und gedankenloser Bezeigungen erstarrt; davon abgesehen, dass der Vätercultus die Wurzel des patriarchalischen Stillstands-Despotismus bildet. Wie man von Regimentern und Flotten sagt: die Zahlenangaben stehen auf dem Papier; so steht die ganze Weisheit der Chinesen auf dem Papier; väterliche Moral, väterliche Gesetze, väterliches Regiment, alles blos auf dem Papier. Es giebt kaum ein Volk, dessen Thun und Lassen, Handel und Wandel in grellerem Widerspruch mit seiner staatspapiernen und archivarischen Weisheit steht, als das gelbe Volk der Chinesen. Das praktisch-verständigste aller Völker ist zugleich das scheinweiseste; ein Volk von schiefäugigen, pedantisch-ceremoniösen Tartüffen. Das Erziehungswesen steht damit im vollkommenen Einklang, von der chinesischen Schulfibel (Santsz-king) bis zu den höchsten der vier Staatsprüfungen hinauf, dem Doctor- (Tsinsz) und dem Hanlin-Grade, womit, als

1) Williams I. p. 524 f.

Staatsbelohnung, die besoldete Mitgliedschaft der kaiserlichen Akademie verbunden ist.[1]) Der gesammte Haus- und Staatsunterricht ist auf den altväterischen Formalismus gestellt. In der Klippschule: auf Auswendiglernen der zehn moralischen, im Santsz-King befindlichen Sprüche; in den Hochschulen: auf Auswendiglernen der 9 King, und auf den, aus dem dreifachen Formelkram von Rechtswissenschaft, Regentenchronik und Statistik gedrehten Staatsschulzopf, durchschlängelt und umwunden mit dem Flechtband kalligraphischer Schnörkel. Denn zur vollkommenen Schulbildung, zur Kalokagathie des Chinesen, gehört auch die Kalligraphie, das Schönschreiben; nicht mit der Feder, sondern mit einem Werkzeug, das ebenfalls einen Haarzopf trägt: mit dem Pinsel.

Ist der Gang der Weltgeschichte eine Entwickelung zur Freiheit, und ist das Drama das prophetische Idealbild dieser Entwickelung: woher in Gottes weiter Welt sollte ein derartiges Drama der Chinesen kommen, die in der Geschichte ein von vornherein fertiges Erzeugniss des Himmels erblicken, gleich dem Naturleben? Die in der Geschichtsbewegung ein Abbild der unveränderlichen, ewig in sich selhst verlaufenden Kreisbewegung des Himmels erkennen? Jede Veränderung, jede Abweichung von dem Ewiggestrigen muss sie wie eine Verwirrung, eine Störung in der Natur erschrecken. Ein neuer Gedanke, von dem ein aufklärendes, ungeahntes Licht ausginge, würde sie, wie eine Mond- oder Sonnenfinsterniss, mit Entsetzen erfüllen; ein geschichtlicher Fortschritt sie anschaudern, wie der Drache, der den Mond verschlingen will. Sie würden den Fortschritt, wie diesen Drachen, mit betäubendem Getöse, öffentlichen Bussgebeten und allgemeinem Fasten zu bannen suchen, der Kaiser an der Spitze. Von allen Reichscalamitäten und Landplagen, welche die Geschichtsschreibung, d. i. die Chronologie des Chinesen, als eine Strafe des Himmels für begangene Sünden verzeichnen würde, wäre eine Fortschritts-Neuerung die fürchterlichste. Der Kaiser würde sie als eine Folge irgend einer unbewusst von ihm verübten Missethat betrachten, und zu deren Abwendung ein öffentliches Schuldbekenntniss ablegen, wie er bei Misswachs, Dürre, Ueberschwemmungen u. dgl. zu thun pflegt. Vernunft und Sittlichkeit in der

1) Chinese Repos Vol. IV. Ed. Biot, Essai sur l'histoire de l'instruction en Chine p. 65 f. Williams a. a. O. I. p. 423 ff.

Geschichte lassen sie gelten; aber nur so, wie in der Natur, die der Himmel mit dem Ausfluss seines Yang, seiner von Urewigkeit her gleichmässigen und stätigen Lebenskraft durchdringt, unermüdlich darin ruhend durch alle Ewigkeit in unverrückbarer Gesetzmässigkeit und Ordnung. Derselbe Tao (Naturvernunft) walte auch in der Geschichte, die der Mensch daher auf sich müsse beruhen und gehen lassen, wie ein Uhrwerk, das der Himmel ein für allemal mit dem Schlüssel der Ewigkeit aufgezogen, den nur Er in der Tasche trägt. Daher kommt es auch, dass die Chinesen, die seit Menschengedenken im Besitze aller möglichen Erfindungen und Entdeckungen sind, diese ebenfalls in der Tasche mit sich herumtragen, wie Uhrschlüssel, die stets dasselbe Räderwerk in den regelmässigen Gang bringen, und es dann ruhig seinem Schicksal überlassen. Jede andere Behelligung, jeder sonstige Eingriff brächte nur das Triebwerk in Verwirrung und in's Stocken. Ist es doch, als wäre ganz China ein Magazin von drei bis vier Millionen Pendeluhren, die der Uhrmacher, der Tien, Yang, Shang-ti oder Tao, einmal für immer aufgezogen, und unter denen er umhergeht mit den Händen auf dem Rücken, sich im Stillen über den einförmigen, um keine Secunde variirenden Gang seiner dreihundert Millionen Uhren freuend; über das gleichmässige Ticken, gleichmässige Schlagen, zumeist über die gleichlangen Pendel. Von der Wirkung der Erdbewegung auf gewöhnliche Uhrpendel, die bekanntlich, je nach der Entfernung vom Aequator, verkürzt oder verlängert werden müssen, wenn die Uhr in gleich richtigem Gange bleiben soll, haben die chinesischen Pendeluhren nichts zu besorgen. Deren Pendelzöpfe bleiben stets gleich lang, wie die Bewegung, die sie als Zeitmesser angeben, von einem Ende China's bis zum andern ewig dieselbe bleibt.

Wird nun das Drama, das geistige Phantasiebild der geschichtlichen Fortschrittsbewegung, des geschichtlichen Entwickelungsprocesses, wird das Drama, das eine mit beschleunigter Bewegung fortschreitende Handlung darstellt, wird es in China nicht ebenfalls nur als das treue Abbild des chinesischen Geschichtsgeistes, der chinesischen Chronologie nämlich, erscheinen müssen, und als solches nicht auch nur ein Chronometer, ein blosser Zeitmesser seyn des müssigen Zeitvertreibs? Um kein Haar anders, als das Drama bereits zur Zeit des Confucius, ja als es 18

Jahrhunderte vor Chr. bereits unter Tsching-Thang, dem Gründer der Dynastie der Chang (1768 vor Chr.) beschaffen war, der höchlich dafür gepriesen wurde, dass er die Bühnenspiele aufhob [1]), die folglich schon vor ihm mussten im Schwange gewesen seyn.

Nun ist die Geschichtsbewegung ausserdem eine Entwickelung zur Freiheit. Wie in aller Welt soll nun gar das chinesische Drama ein solches Ziel der Entwickelung verbildlichen, und darauf hinweisen? Das Drama der Chinesen, deren Sprache nicht einmal ein Wort für „Freiheit" besitzt [2]), und die mit ihren 50,000 oder gar 100,000 Schriftzeichen kein Wort zusammensetzen kann, das auch nur „Freiheit" bedeute! Viel weniger, dass ein Chinese, von so und so viel hundert Millionen auch nur ein einziger Chinese — dass ihre Weisen und Philosophen, ihre Doctoren und Mandarinen mit sämmtlichen Söhnen des Himmels seit Fohi im Verein, und mit ihrer ganzen poetischen Weisheit, ihrem Tao und Yang, im Gefolge, sich eine Vorstellung von einem künftigen Zustande der Menschheit machen könnten, wo die Erkenntniss des Wahren, Guten und Schönen durch alle Schichten der Bevölkerungen, bis auf die untersten hinab, wenn es dergleichen alsdann noch geben sollte, so tief und gründlich wird gedrungen seyn, dass der letzte und geringste Handwerker das Gute und Rechte, das ihm jetzt der Bambus vergebens durch die Sohlen einzuprägen sich beeifert, aus freien Stücken thun wird; es in der Ueberzeugung üben wird: er fördere seinen eigenen Vortheil nicht sicherer und besser, als wenn er recht und gut handelt und der Vernunft die Ehre giebt.

An jenem „reifen Ziel der Zeiten" wird es keinen andern Herrscher geben, als den ausgesprochenen Volkswillen, und das Staatsoberhaupt nur dessen erster Diener seyn, wofür schon ein grosser deutscher König den Fürsten (first, ersten, Diener nämlich) erklärte. Da wird keine andere Machtfrage sich aufwerfen und behaupten dürfen, als die Vollmachtsfrage im Namen des Volkes, aber eines freien, die Freiheit als die einzige Bürgschaft für die Sicherheit auch seiner materiellen Interessen begreifenden

1) Cibot, Mém. conc. les Chinois t. VIII. p. 228. — 2) Williams a. a. O. I. p. 321.

Volkes; keines überwachten, keines eingeschüchterten, und mit dem Trugsysteme eines illusorischen suffrage universel umgarnten Volkes. Mit den Schuppen von den Augen werden der Menschheit alsdann auch die Schuppen ihres fressendsten Aussatzes, des Proletariats abfallen, und mit dem scheusslichen Nothstand und Elend die Geschwüre der Bevölkerungen gründlich ausgeheilt seyn: das „gemeine Pack," der „süsse Pöbel," süss für den vornehmen Pöbel, der seine bittere Niedertracht mit dem „süssen" zu jenem „verfluchten Bilsenkraut" mischen möchte, das, mittelst des Papiertrichters eines Zeitungsblattes in Grossfolio, in den Eingang des öffentlichen Ohrs geträufelt, so mit des Volkes Wohlseyn in Feindschaft steht, dass es gerinnen macht sein reines Blut und seine edelsten Lebensorgane brandig. Das süsse und das bittere Gesindel, sie werden selband durch ihre eigenen Filtrirdüten, die grossen und die kleinen, in die Geude geflossen seyn, noch ehe sich jene Zeit erfüllt. Eine solche Erfüllung, ein solches Ziel der Weltgeschichte und der Völkerentwickelungen, die Verwirklichung einer Freiheit, die eben darin besteht, dass Jeder aus freiem Antrieb das für recht und gut und vernünftig Erkannte übe, und in solchem Handeln sein grösstes Glück, seinen einzig wahren Nutzen und Vortheil gesichert wisse — ein solches Ziel der Geschichtsbewegung sich auch nur zu denken, geht über das Fassungsvermögen der chinesischen Weisheit aller Länder; wie vielmehr in China, wo die Weisheit in dem Dualismus einer Alles bethätigenden Urkraft (Yang) einerseits, und eines passiven, trägen, dumpfen Urstoffs (Yin) andererseits stecken geblieben; wo sie jene durch den Herrscher, diesen durch das Volk vertreten sieht; zwischen Yang und Yin, als chinesische Pagode, auf- und abnickt, und zwischen deren sichtbaren Zeichen, den beiden Reichssymbolen des Urdualismus, zwischen dem allein activen Yang, dem Bambus, und dem steifpassiven Yin, dem Haarzopf, die richtige Mitte haltend, hin- und herschwingt.

Das Volk des nüchternsten Verstandes stellt ein Pandämonium der absurdesten Widersprüche dar. Seine Weltanschauung ist pantheistisch und dualistisch zugleich. Götterlos und ohne Mythologie, ist es doch geister- und zaubergläubig. Seine Philosophie setzt eine objective Weltvernunft voraus ohne Schöpfergeist. Seinem tiefsinnigsten Denker, dem schon genannten Tschu-

hi (10. Jahrh. v. Chr.), den Wuttke [1]) zum chinesischen Aristoteles erhebt, bleibt auch das Urprincip ein materielles Wesen, Tai-kih, oder Tai-ky („die höchste Spitze"), das in die zwei Weltgründe, Yang und Yin, die bewegende und ruhende Materie, sich spaltet, woraus dann alle Zeugung floss und jedes Ding. [2]) Im Grunde systematisirte nur der chinesische Aristoteles die von der gelehrten Secte, den Yn-kion, oder Confucionisten, überkommene Yang-Yin-Lehre, und bildete sie zur Dogmatik aus. Sein Tai-ky, die „höchste Spitze" hat keine speculative, sondern nur die formale Bedeutung des Knopfes auf dem Mandarinenhut, durch den bekanntlich der Würdegrad in der chinesischen Beamtenhierarchie bezeichnet wird. Der Tai-ky ist der Knopf auf dem Mandarinen-Trichterhut des Weltalls: auf dem Himmel. Die einzige speculative Philosophie der Chinesen ist für uns die des Lao-tzeu (geb. 604 v. Chr.), die aber, allem Anscheine nach, wie schon berührt, auf indischen Anschauungen fusst. Das Tao, die höchste Vernunft, eigentlich „der rechte Weg" (ich bin der Weg und die Wahrheit) wird auch von Lao-tseu, wie das Brahm der indischen Speculation, als der qualitätenlose Weltgrund, das Nichtseyn der Begrenzung und der Bestimmtheiten, aufgefasst. [3]) Diese reinste, im Tao-te king [4]) gelehrte Vernunftsphilosophie der Chinesen hat desshalb auch keine Wurzel im Nationalgeiste fassen können, trotz des Eifers einiger grossen Herrscher, aus dem hochberühmten Fürstenhause der Tang (618—907 n. Chr.), die der Taolehre ergeben waren, dem Stifter Tempel errichteten, und seine Philosophie als Gegenstand einer besonderen Staatsprüfung vorschrieben (674 n. Chr.). Bald nach Lao-tseu's berühmtestem Schüler, Tschuang-tse, artete der speculative Rationalismus in die gemeine Speculation magischer Zauberkünste aus. Die Secte gab vor, den Unsterblichkeits-Trank entdeckt zu haben, wonach der kaiserliche Hof mit den obersten Mandarinen auszog. Endlich sanken die Tao-Priester zu gewöhnlichen Gauklern und Geisterbeschwörern herab, die in Schaaren durch Flammen springen und über glühende Kohlen hinlaufen, um die Dämonen zu bannen. [5])

1) a. a. O. II. S. 13 ff. — 2) Neumann, Tschuhi in Ilgen's Zeitschrift. a. a. O. — 3) Pauthier, a. a. O. u. L'Univers etc. Chine mod. Philos. chin. p. 352 ff. — 4) „Das Buch der höchsten Vernunft und der Tugend." — 5) Davis, The Chinese. Vol. II. p. 113—118. Williams a. a. O. p. 242 ff.

Einen ähnlichen Verlauf nahm der zu Anfang der christl. Zeitrechnung in China eingeführte Buddhismus (Fo-Religion), der gleichfalls zum gedankenlosesten Bonzen- und Götzenthum verwilderte. Das Volk darf Steine, Klötze, was es will, anbeten, aber Todesstrafe steht auf den Anruf und die gottesdienstliche Verehrung des Himmels, dessen Anbetung zu den Majestätsrechten gehört. So hält der chinesische Volksgeist auch in der Religion die richtige Mitte zwischen Fetisch- und Schamanendienst und Anbetung des Himmels, die aber nur mittelbar, in der Person des Kaisers, stattfinden darf. Dasselbe Volk, das keine Mythologie, keine Naturphilosophie, kurzum keine Schöpfung einer poetischen Phantasie und Weltanschauung aufweisen kann, hat sich, in Ermangelung einer solchen Schöpfungsgeschichte, eine Schöpfungslegende ausgedacht, die älter als die Kosmogonieen ihrer Philosophen, vielleicht auch als die des Fohi ist. Dieser Urlegende zufolge, lagen jene dualistischen, aus feinen und gröbern materiellen Elementen zusammengeflossenen Grundwesen, anfangs mit dem „gährenden Urwasser," dem Chaos, vermischt, und wurden, nicht etwa durch einen göttlichen Geist, durch Elohim, wie der die Urgewässer überschwebende Weltgeist in der Mosaischen Schöpfungsgeschichte, sondern durch den Sohn des Chaos, den Riesen-Dämon Pwan-ku, auseinandergeschieden, und erhielten erst von ihm und seinem Hammer und Stemmeisen, womit er abgebildet wird, Form und Gestalt.[1]) Pwan-ku meisselt die Erdfeste, Sonne, Mond und Sterne, wobei ihm drei eigenthümliche Gesellen zur Hand gehen: der Drache, als Vertreter des Schlammgewürms, der geschwänzten Ungethüme, und als Ursymbol des Reichszopfes; der Vogel Phönix, das Symbol einer sich stets neuerzeugenden Urväterschaft und der Wiedergeburt eines ewigen Welteinerlei und Kreislaufs. Als Dritte der beim Schöpfungswerk betheiligten Gehülfen ist die Schildkröte dem Pwanku beigesellt: das eigentliche protoplastische Urbild des Reichs der Mitte: die unbeweglichste Amphibie, dualistisch eingepanzert zwischen Ober- und Unterschale, woraus sie alle Viere von sich streckt, nebst dem obligaten Rückenschwänzchen, dem Schweifzipfel. Diese Riesenschildkröte trug auf ihrem Rückenschilde die

1) Williams II. p. 197.

ganze Schöpfungsgeschichte in Kaulquappenschrift (tadpole-headed characters)[1]; in Lettern also von Gestalt geschwänzter oder bezopfter Padden, Kaulpatten, Kaularsche, Kulkrotten, Moorkolben, und wie die geschwänzten Froschlarven sonst noch heissen. Ein solches Schöpfungsmeisterstück von dichterischer Phantasie konnte nur aus einem bis auf den Hinterkopf kahlgeschorenen Schädel entspringen; konnte nur ein Volk aushecken, das, wie sein grösster Philosoph, Lao-tseu, mit dem Kopf eines Greises und, — als dualistischer Gegenpol zu diesem Kopf, — mit den zerquetschten Kinderfüssen seines schönen Geschlechts zur Welt kam, die ihm das Gehen und Fortschreiten unmöglich und den Stillstand zur gebieterischen Pflicht machen. Was aber Pwan-ku's Welterschaffung betrifft, so ist sie noch lange nicht zu Ende. Sie schleppt vielmehr ihr langes dickes Ende, wie Alles, was aus chinesischen Köpfen entsprungen, hinter sich her. Die Kaulpaddenschrift auf dem Rücken der Urschildkröte erzählt noch Folgendes: Achtzehntausend Jahre brauchte der Riese Pwan-ku, nur um Himmel und Erde aus dem Groben zu hauen. Unter der Arbeit nahm der Riese, zugleich mit seinem Werke, an Grösse und Umfang zu, und wuchs täglich um sechs Fuss. Nach vollbrachter Schöpfungsarbeit ruhete er aus, aber wie? Er streckte, wie seine Schildkröte, alle Viere von sich, und starb. Nun beginnt die zweite Schöpfungsgeschichte oder vielmehr die Verwesungsgeschichte von Pwan-ku's Leiche. Aus seinem Schädel entstanden die Gebirge; aus seinem Hauche Winde und Wolken. Sein Athem rollte als Donner durch das Weltall. Die vier Gliedmaassen lieferten die vier Weltpole oder Weltgegenden; seine Adern die Flüsse und Ströme. Die Sehnen spannten sich als wellenförmige Unebenheiten über den Erdboden hin. Sein Fleisch zerfiel in Felder und Gelände. Der Bart stob in Gestirne auseinander. Haut und Haare verwandelten sich in Gräser und Bäume; Zähne, Knochen und Mark in Metalle, Felsen und Edelsteine; seine Schweisstropfen in Regen, und das Ungeziefer, womit Pwanku reichlich gesegnet war, in Menschenvolk. Bis auf das Menschenungeziefer sind diese Vorstellungen von Weltentstehung mit denen in der Edda verwandt. Auch hier geben die Kör-

1) Chinese Reposit. Vol. III. p. 35.

pertheile des erschlagenen Riesen Ymir die Masse her zur Naturschöpfung und Erdformation; nicht aber in Folge eines Verwesungs-Processes, sondern als Gestaltungen der Söhne Bors, der Enkel des Buri, des ersten Mannes, den die Kuh Andumba, ein Symbol des Naturlebens und der nährenden Naturkraft, aus den mit Reif belegten Salzsteinen nach und nach in drei Tagen geleckt hatte. Nur die Zwerge, die Alfen, lässt die nordische Mythologie aus den Würmern in Ymir's Fleische entstehen. Den Zusammenhang dieser Schöpfungslegende der Asen und Chinesen hat die vergleichende Mythologie noch zu erforschen. Jedenfalls steht die scandinavische Schöpfungsmythe, die sich die Erdbildung als das Werk des Menschengeistes gleichsam und menschlichen Kunstfleisses vorstellt, näher einer naturphilosophischen Symbolik, als die chinesische Legende vom wüsten Dämon Pwan-ku, des Chaos wunderlichen Sohn, und von einem Menschengeschlechte, das als Ungeziefer aus dem verwesten Leichnam des Riesen hervorgekrochen. Mögen die vierhundert Millionen Chinesen sich einer solchen Abstammung rühmen. Auch dürfen wir, als Nachkommen jener nordischen Recken, ihrer Schöpfungslegende gemäss, in dem Volke des Reichs der Mitte immerhin die Zwerge erkennen, die aus den Leichenwürmern des Riesen Ymir, oder nach der Pwan-ku-Legende, aus dessen Ungeziefern entstanden. Ihr Wesen, ihr Naturell, ihr Volksgeist, ihr Aussehn, ihre ganze Art, ihr Thun und Treiben, ist ganz das von Zwergen. Sie sind die Zwerge der Weltgeschichte, mit grossen Ohren, dicken Köpfen und Bäuchen, und Greisengesichtern, die der Himmel, auch der Edda zufolge, mit besondrer Betriebsamkeit, handfertigem Kunstgeschick und anschlägigem Menschenverstand ausgestattet; die aber auch, seit ihrer Entstehung, so unverändert geblieben, wie ihre Urväter, die in Pwan-ku's Körper staken, als dessen Leibeserben sie seine ganze Hinterlassenschaft angetreten, seinen Hammer und Schlägel, seine Betriebsamkeit, seinen Drachen und seine Schildkröte mit Kaulquappenschrift auf dem Rücken, kurz alle seine Gaben und Fertigkeiten, bis auf die einzige Fähigkeit, unter der Arbeit zu wachsen. Das können eben nur Riesen, nicht Zwerge.

Welche Charaktere für's Drama, welche dramatische Helden aus einem solchen übereingeschorenen Volke betriebsam-verständiger Geschichtszwerge hervorgehen können, bedarf

keiner näheren Erörterung. Wo Erziehung, Schule, Philosophie, Moral, öffentliches und häusliches Leben, Staats- und Familienwesen Alle und Jeden auf das allgemeine Landesmaass dressirt und zustutzt; da muss jede Eigenthümlichkeit als eine Monstrosität, eine Missgeburt, ein Auswuchs am Körper des Gemeinwesens erscheinen, den man von Staatswegen ausschneiden und ausbrennen muss. Ein Charakter, eine Individualität, die ihre an sich noch so gerechtfertigten Zwecke nach ihrer Weise und Eigenart verfolgen wollte, ein solcher Mensch würde schon desshalb als Staats-, Volks- und Landesfeind, als Majestätsverbrecher, betrachtet, und aus seiner Haut, aus der bekanntlich Niemand herauskann, vom kaiserlichen Büttel herausgedroschen, oder vom kaiserlichen Scharfrichter mit dem Reichsschwert herausgeschält werden. Widerfährt doch Solches in einem chinesischen Theaterstück einer gewöhnlichen Frau, die, wegen Gattenmordes, zu dieser Todesart verurtheilt, auf der Bühne nicht blos ohne Kleid, sondern auch ohne Haut erscheint. [1])

Nur ein Charakter vermag Collisionen hervorzurufen; nur ein ungewöhnlicher, ausserordentlicher Charakter grossartige Conflicte, folgenreiche Entwickelungen, erschütternde Situationen zu erzeugen; nur ein eigenmächtiges Wollen eine Katastrophe herbeizuführen. Wird ein Theaterpublicum, das einen solchen Gegensatz und Widerstreit des Einzelwillens gegen die allgemeine Norm, gegen Herkommen und Väterbrauch, nicht fassen und nur verabscheuen kann, wird es einem Schauspiel mit Theilnahme, Erregung und Spannung folgen, das dergleichen Conflicte darstellt? Wird es für den Helden dieser Conflicte Furcht und Mitleid empfinden; oder ihn nicht vielmehr mit Spott und Hohn empfangen, mit faulen Aepfeln von der Bühne vertreiben? Da wählen sich die chinesischen Dramatiker vernünftigermaassen besser landesübliche, gemeinverständliche und desshalb auch ungleich mehr volksthümliche und sympathische Verbrecher; Diebe, Fälscher und ähnliche Missethäter, zu Helden aus, die auf der Bühne die Bastonade (Pant-zee) unter allgemeiner Theilnahme empfangen, und der Katastrophe mit dem Prangerjoch oder Halsbrett, dem Kia oder Cangue, auf den Schultern, wie unter einem

1) Barrow, Travels in China, p. 222.

Triumphbogen, und von dem Jauchzen des Publicums begleitet, entgegenschreiten. Keine Komödie des Aristophanes, kein Lustspiel von Shakspeare, Molière, Holberg, voll der komischsten Charaktere und des heitersten Humors, konnte jemals ihr Publicum so fesseln und ergötzen, wie eine Tragödie mit einem solchen Pant-zee- oder Kia-Helden ein chinesisches Theaterpublicum elektrisiren muss. Unendlich mehr, als ein politischer Aufstandsheld, ein Landsfriedenbrecher, woran es dem himmlischen Reich der Mitte durchaus nicht fehlt, da im Gegentheil die Rebellion dort an der Tagesordnung und so stationär ist, wie irgend eine chinesische Institution. Aber in China heisst es: „Ein Hund lieber seyn, und in Frieden leben, als ein Mensch in unruhigen Zeiten.“ 1) Und das chinesische Drama schärft die Maxime mit dem Pant-zee ein, und verbeispielt sie an den Musterbildern seiner Volkshelden, unbeschadet der Vorschrift der chinesischen Dramaturgen, wonach der Zweck des Drama's dahin geht: dass es die edelsten Belehrungen aus der Geschichte demjenigen Theil der Bevölkerung darbiete, der nicht lesen kann 2) Diese verständige Zweck-Angabe zum Frommen des Drama's läuft ruhig neben dem strengen Verbot einher: Die geschichtlichen Personen von Kaisern, Kaiserinnen, Prinzen, Ministern und Gemahlinnen auf die Bühne zu bringen! 3) Da muss denn Kia und Pant-zee der chinesischen Aesthetik unter die Arme greifen.

„Ein friedfertiger Hund lieber seyn“ — diese Wechselwahl hat jeder Chinese frei. Eine andere Wahl- und Willensfreiheit kennt und begreift er nicht; auch keinen andern Unterschied zwischen Mensch und Hund, als den: dass der Hund, der, gleich sonstigen Thieren und leblosen Naturwesen, von einem unbewussten, sich in der Hundeseele nicht als solche erkennenden Tao, von einer bewusstlosen Naturvernunft und Gesetzmässigkeit, durchdrungen und bestimmt, sich zur Friedfertigkeit, wenn ihm seine Haut lieb ist, aus Naturtrieb versteht, wesshalb diesen denn auch der „tiefsinnige Tschuhi“ ebenfalls „Wille“ nennt. 4) Wohingegen der Mensch, der mit einem vorstellenden Bewusstseyn

1) Morrison, Horae Sinicae, p. 24. — 2) Bazin, Théâtre Chinois, pag. XXVIII. — 3) Davis, Laou-Seng-Urh etc. p. XV. — 4) Bei Ilgen a. a. O. S. 62. Vgl. Wuttke a. a. O. S. 43.

begabte, von einem reflectirenden Tao beseelte Mensch sich mit Bewusstseyn bei jener Wechselwahl entscheidet, und mit voller Willensfreiheit lieber ein friedfertiger Hund seyn mag, als ein Mensch, der, im Widerspruch mit den herkömmlichen auf solche Friedfertigkeit gestellten Satzungen und Begriffen, seine Ueberzeugung von einer Bestimmungs-Verschiedenheit zwischen Mensch und Hund unverzagt bekennt, verficht und mit aller Leidenschaft einer begeisterten Erkenntniss und Willenskraft in der unerschütterlichen Zuversicht bethätigt, dass sein höherer Begriff von der Bestimmung des Menschen sein Volk aus den Banden dumpfer, hündischer Zustände befreien, und einer höhern Glückseligkeit, einem Zustande wahrhaftigen Friedens, Wohlseyns und gottherrlicher Eintracht entgegenführen wird; auf die Gefahr, sein eigenes Wohl, sein Glück und Leben in die Schanze zu schlagen, und um den Preis, Millionen von trägen, stumpfen Gemüthern aus der Ruhe ihrer Hunde-Friedfertigkeit aufzurütteln. Solche Ueberzeugungen und gar ein Handeln und Sichentscheiden nach solchen Beweggründen sind dem Chinesen ein Scheuel und Gräuel — wenn er sie überhaupt zu fassen vermag, und die Nationalmaxime: Lieber ein Hund im Frieden seyn, nicht eben der naturnothwendige Tao, die Vernunft des Himmels selber ist, die in ihm zu dem Bewusstseyn gekommen: Ruhe ist die erste Hundepflicht, und besser ein Hund seyn und in Frieden leben, als ein Mensch seyn, der in einer Schlafstube voll Kohlengas die Fenster beim Aufreissen zertrümmert, und die Leute aus ihrer Ruhe aufschreckt und sie um ihren gesunden Schlaf bringt. Lässt sich die Stimme des Tao oder des Himmels im Menschen nicht deutlich vernehmen, und kommt die mehrerwähnte Nationalmaxime nicht genugsam zum Bewusstseyn: so spricht der Himmel, der Tao, Yang oder Tai-ky, durch seinen Stellvertreter auf Erden, den Kaiser, welcher seinerseits wieder durch seinen Bevollmächtigten, den Bambus, das Sprachrohr des Himmels, dem Volksbewusstseyn das Gewissen schärft, das dem Chinesen in den Hacken sitzt. Wesshalb es auch leicht schwielig wird, und nur durch das Sprachrohr Vernunft annimmt: die Sohlen-Vernunft des Stillstehns, trotz allem Sichherumdrehen auf den Hacken um den eigenen und allgemeinen Zopf, wie die Katze um den Schwanz. So ist, Dank dem Sprachrohr, die Stimme des Himmels, die von

der Volkssohle schallt, im eigentlichen Sinne Volkes Stimme; der Wahlspruch: lieber ein Hund seyn u. s. w. Reichsgrundsatz, moralischer Imperativ, endgültiger Schicksalsspruch. Mit solcher Willensfreiheit, solchem Schicksal, solcher Friedfertigkeit, solcher Hundemoral, steht aber der Geist des Drama's im schneidendsten Widerspruch. Der Geist des poetischen Drama's nämlich, das der Geist der Weltgeschichte, als idealen Vorglanz der höchsten Ziele ihrer rastlosen Bewegung, vor sich herwirft; ihrer rastlos fortschreitenden Vernunft-Bewegung; keiner von Ewigkeit zu Ewigkeit ruhenden Vernunft, keines unbeweglichen Tao; sondern eines fort und fort zu seiner vollen Verwirklichung sich entwickelnden Tao, zur Verwirklichung des Guten, Wahren und Schönen, dessen höchste Spitze, dessen Tai-ky, die mit der realen Glückseligkeit und Vernunft identische Völkerfreiheit ist. Die in sich fertige, ruhende Vernunft des Chinesen ist eine materielle geistlose Vernunft; sein Realismus der unwahre; der Realismus des in dem Sinnenobject fetischmässig haftengebliebenen, dem Thierverstande gleichartigen Denkens! Es ist der scheinbare, unwirkliche Realismus, dessen Wesenhaftigkeit kein Wesensbegriff, nicht die Idee seiner selbst, beglaubigt, wie der Schatten die Gestalt und Dichtigkeit des Körpers bezeugt. Der chinesische Verstandes-Realismus wirft kein ideales Geistesbild seines Wesens, wie der Chinese seine Bilder ohne Schatten malt. Der Chinese hat vor dem Schatten eine so körperliche Geistesfurcht, wenn man den Ausdruck gebrauchen darf, dass sein Entsetzen in dem Erdschatten, der auf den Mond fällt, einen verschlingenden Drachen erblickt. Wie der Mensch, so ist auch der Schatten der Dinge Maass, und zugleich des Höhestandes der Sonne. Der Schatten ist das Idealbild des Naturkörpers gleichsam; ähnlich wie die dramatische Figur der poetische Schatten der geistig realen Person und ihres Charakter-Ideals. Der Schatten verhält sich zum Körper, wie die Nachahmung zur Wirklichkeit, und wie durch die Nachahmung erst aus der Anschauung eines geistig wesenhaften Urbildes das Naturobject zur Kunstgestalt wird: so giebt der Schatten erst dem Naturding Körperlichkeit, wie er der Zeichnung in der Malerei Rundung und Fülle giebt. Daher nennt Schiller sein berühmtes Gedicht „das Ideal und das Leben“ auch „das Reich der Schatten.“ In dem Gedicht an Goe-

the vergleicht er „Thespis' Wagen", die Bühne nämlich, mit dem Acheront'schen Kahn:

„Nur Schatten-Ideale kann er tragen,
Und drängt das rohe Leben sich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen
Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen."

Der Chinese hat keinen Begriff von der Wesenhaftigkeit dieses Scheins, und von der Wesenlosigkeit der Wirklichkeit des rohen Lebens, und keinen Begriff von der Realität des Schattens. Desshalb ist auch sein Drama kein Bild des Lebens, sondern das rohe Leben wie es leibt und lebt; die scheinlose, crude Wirklichkeit mit Haut und Haaren; ihr caput mortuum. Das chinesische Drama ist der Peter Schlemihl der Bühnenwelt, der mit seinem Schatten zugleich sein Wesen, seinen Charakter, seine Persönlichkeit, sein geistiges Selbst, seine Seele verloren. Das beweist der Teufel, der mit Peter Schlemihl's Schatten, als mit dessen Seele, abfährt.

Im scheinbaren Besitze der Eigenschaften, die unsere Einleitung als Bedingungen zum Entstehen und Gedeihen des Drama's voraussetzte, haben die Chinesen eine reichliche Anzahl von Dramen hervorgebracht, denen zum wirklichen Drama nur der Schein der Wirklichkeit, die dramatische Seele: der ideale Geist, die poetische Nachahmung fehlt. So besitzen sie eine Menge von Genien und Geistern, aber keinen Weltgeist, keinen Gott, und daher auch kein poetisches Genie; besitzen Moralsprüche die Hülle und die Fülle, und keine Moral; vierhundert Millionen „Mäuler", wonach ihre Statistik die Bevölkerung zählt, aber keine Seele; Sittenbücher voll weiser Vorschriften und keine Sittenlehre; aber Lebensregeln, praktische Verhaltungs-Maximen, zahlreich wie ihre Pagodentempel mit den sieben- bis zehnstockhohen Schellenkappen von Porcellan voll närrischer Glöcklein. Und wissen doch nicht, die Pagodentempel, worüber sie die thurmhohen Narrenkappen zuerst schütteln sollen: Ueber die Weisheitszähne des Fo (Buddha), die darunter als heilige Reliquien in kostbaren Schreinen liegen, so viel Weisheitszähne wie Klingelmützen. Oder ob sie diese über die vierhundert Millionen Mon-

golen-Larven schütteln sollen, die starr und unbeweglich in den fünftausendjährigen Weisheitssprüchen ihrer dreissigtausend im Reichs-Bücherkatalog Sze-Fu-Tsiuen verzeichneten Schriftwerke eingewickelt ruhen, wie die Raupen-Puppen in den Cocons ihrer Milliarden Seidenwürmer. Oder ob sämmtliche, auch in die Hof-Narrenfarbe, nämlich Gelb, gekleidete Pagodenthürme China's ihre Schellenkappen von gelbglasirten Ziegeln gleich lieber über ganz China zumal schütteln sollen; über das himmlische Reich der Mitte, die „balsamirte Mumie, mit Hieroglyphen bemalt und mit Seide umwunden“; [1]) und bei dieser Gelegenheit gleich auch über China's allein nicht „stehendes“ Theater, das eine solche Masse Dramen aufzuweisen hat, und doch kein Drama. Darüber die Köpfe und die beschellten Zipfelmützen zu schütteln, sind die Pagodenthürme um so mehr in der Lage, als die improvisirten Theater für gewöhnlich in Pagoden aufgeschlagen werden. [2]) Es lässt sich daher auch aus ein Paar Stücken, ja aus einem einzigen dieser Dramen die ganze Gattung beurtheilen, wie nach Einem Chinesen ganz China. Hier ist der Ziegel, den Jener vorzeigte, um einen Begriff vom Hause zu geben, am Orte. Doch müssen wir vorerst noch einige Bemerkungen über das chinesische Theaterwesen voranschicken.

Das hohe Alterthum des chinesischen Drama's wurde schon berührt; in unserer Einleitung die Wahrscheinlichkeit seines mimisch-hieratischen Ursprungs, ähnlich wie in Aegypten, angedeutet. Chinesische Urkunden sprechen freilich blos von einem weltlichen Schauspiel, dessen Beschaffenheit, wie bereits erwähnt, schon 1768 v. Chr. der Art war, dass der dazumal regierende Tching-Thang wegen der Aufhebung der Bühnenspiele belobt und gepriesen wurde. Siouen-Wang, aus der Dynastie der Tcheou (827 vor Chr.), wurde veranlasst, Schauspieler von seinem Hofe zu entfernen, deren Vorstellungen den Sitten gefährlich schienen. [3]) Auch zu Confucius' Zeiten spielte man vor Kaiser und Hof sehr unzüchtige Stücke. [4]) Bazin ist der Ansicht, dass sich das chine-

1) Herder, Ideen III, S. 16. — 2) De Guignes, Voyage à Peking t. II. p. 321. Milne, Vie réelle en Chine. p. 193. — 3) Cibot a. a. O. l. VIII. p. 228. Grosier, Descript. génér. de la Chine. III, p. 718. — 4) Cibot a. a. O.

sische Drama, vor der Herrschaft der Mandschu-Kaiser, auf burleske Possen, gemeine Rüpelspiele u. dgl. beschränkt habe. Erst zur Zeit der Nachfolger des Tschingis-Khan, der Yuën (1260—1333 n. Chr.) sey das ernste Drama entstanden.[1] Ihm zufolge hatte Kaiser Hiouen-Tsong (720 n. Chr.) zuerst in einem regelmässigen Stücke alle Elemente eines dramatischen Gedichtes vereinigt.[2] Die Kaiser Wenti (581 n. Chr.) und Hiouen-Tsong gelten auch für die Erfinder des regelmässigen Drama's. Nach Gesandtschafts- und Reiseberichten aus dem 17. und 18. Jahrhundert trugen indessen die Schauspiele am kaiserlichen Hof den Charakter ihres Ursprungs, der Luftsprünge nämlich, des Koboldschiessens, der Possenreisserei und obscönen Pantomime. Diesen Charakter nahmen die Vorstellungen sogar an, im umgekehrten Verhältniss zu der Rangstufe und Gesellschafts-Schichte, vor welcher sie stattfanden. Mit der Vornehmheit des Zuschauerkreises nahm der Geschmack an gemeinen Possen zu. Am kaiserlichen Hof zu Pecking stand dieser Geschmack in vollster Blüthe. Hier wurden, zu Ehren des russischen Gesandten (1692), in Gegenwart der kaiserlichen Majestät, Seiltänzerkünste, Wettringen und Harlekinaden vorgestellt, während der Gesandte in einer kleinen Grenzstadt, auf seiner Durchreise nach Pecking, vom Gouverneur des Städtchens mit einem regelrechten Schauspiel war fetirt worden.[3] Lord Macartney beschreibt in seinem Tagebuch das Wettringen, Radschlagen, Seiltanzen und ähnliche Vorstellungen, die, gelegentlich seiner Einführung bei dem Kaiser Kien-long, der 1735 den Thron bestieg, statt fanden. Ihre „elenden Dramen“ (wretched dramas) folgten, schreibt der Lord, hinter einander, tragische, komische, kunterbunt, ohne den mindesten Zusammenhang. Historische Stücke, erfundene Stoffe, alles durcheinander, bald recitativisch vorgetragen, bald gesungen, theilweise auch gesprochen, ohne musikalische Begleitung. Kriegsgetümmel, Schlachten, Ermordungen, bildeten den stehenden Inhalt. Den Schluss machte eine grosse Pantomime, vorstellend die Vermählung des Oceans mit der Erde. Beide, Braut und Bräutigam, Ocean und Erde, schütteten ihre Schätze und vor-

1) Journ. As. Série IV. t. XVII, p. 167. Chine moderne, II. p. 393 ff. — 2) Chine moderne, a. a. O. — 3) Harris, Voyages, Vol. II. p. 939.

nehmsten Ungethüme aus, die in getrennten und vereinten Gruppen sich auf der Bühne umhertummelten, bis zuletzt der Kaiser der Ungeheuer, der Walfisch, durch die beiden Spalier bildenden Reihen der Erd- und Seebestien, heranwatschelte, und aus den Nasenlöchern mehrere Tonnen Wasser in die kaiserliche Loge spritzte, das aber schnell durch die im Boden angebrachten Löcher abfloss. Diese Bescheerung wurde mit donnerndem Beifall von dem Gala-Publicum begrüsst. Einige Mandarinen erster Klasse und die vornehmsten Hofbeamten, die neben Lord Macartney sassen, schwammen in Entzücken, wiederholt und wie aus Einem Munde rufend: „hao! hung hao!" „Wundervoll, bezaubernd, himmlisch!" [1]) Und welcher Kaiser sass in der Loge? Einer der grössten, gebildetsten Monarchen China's, Eroberer und Dichter zugleich, wie Friedrich der Grosse, und gleich diesem von Voltaire gefeiert; Kaiser Kien-long, dessen Gedichte auf die Stadt Moukdeu (übers. 1770), auf den Thee, den bekanntlich auch unser Uhland besang, auf das Meer, die Gebirge u. s. w. noch gegenwärtig bewundert werden.

Was die gesungenen Partien im Drama betrifft, so bestehen dieselben in Solo's, die in der Regel ausschliesslich der Held oder die Heldin des Stückes vorträgt. Die lyrische Partie ist ein Vorrecht der Tugend, Unschuld und des verkannten Edelmuths. Die gemeinen und lasterhaften Personen müssen Prosa sprechen. Meist steht das Gesungene in gar keinem Zusammenhange mit dem Stück und der Rolle, wie bei uns die eingelegten Arien; oder die Melodie wiederholt lediglich das, was in Prosa bereits gesprochen worden. [2]) Gerade auf diese Gesänge verwenden die Dramatiker die grösste Kunst und Sorgfalt. Die Namen von 36 Componisten, welche unter der Dynastie der Yuën die Musik zu solchen Komödien-Stellen gesetzt, sind aufgezeichnet worden.

Eine Tabelle alter Lieder, aus der Zeit der Dynastie Chi (386—534 nach Chr.), wird noch aufbewahrt. Dieselbe ent-

1) Life of the Earl of Macartney. Vol. II. p. 156 ff. Vergl. Davis, a brief view of the Chinese Drama. (Einl. zu seiner Uebersetz. des Drama's Laon-Seng-Urh.) p. XXIV. — 2) Histoire du Cercle de craie, p. 4.

hält an 519 tugendhafte Arien, die noch jetzt in den Komödien gesungen werden. [1])

Der chinesische Herausgeber der „Hundert Dramen der Yuën" bemerkt in seiner Vorrede, dass die Melodramen (Hi-Kio) unter der Dynastie Sin (581—618 n. Chr.) begannen. Die Erfindung derselben wird dem Gründer dieser Dynastie, dem Kaiser Wen-ti, zugeschrieben. Kaiser Hiouen-Tsong (702—756 n. Chr.) errichtete eine musikalische Akademie für 300 Zöglinge beiderlei Geschlechts im Birnengarten, wo der Kaiser selbst Unterricht ertheilte. Noch heutigen Tages werden in dichterischen Darstellungen die Schauspieler „Zöglinge des Birnengartens" genannt. Am kaiserlichen Hof zu Pecking existirt noch gegenwärtig eine eigene Musikbehörde, welche dem Ministerium des Cultus untergeordnet ist. Dieses Collegium besteht jetzt aus zwei Directoren der heiligen Musik, aus einem Vicedirector, zwei Assistenten, fünf Componisten, zwanzig Musikmeistern, zwei Meistersängern und ihren beiden Assessoren u. s. w. Dieses Collegium hat darüber zu wachen, dass die für die religiösen und öffentlichen Feierlichkeiten vorgeschriebenen Weisen richtig eingehalten und tadellos ausgeführt werden. [2]) Gützlaff konnte aus dieser, aus der chinesischen Musik überhaupt, keine geregelte Melodie herausfinden. Von Zweck und Bedeutung der Musik hatten jedoch die chinesischen Kaiser und Staatsweisen einen so hohen Begriff, wie die Griechen, wie Pythagoras und Platon. „Die Musik", sagt ein chinesischer Staatsminister im 7. Jahrh. n. Chr., ist von den Alten eingeführt worden, nicht um die Ohren zu kitzeln, sondern um der Harmonie der Herzen zu dienen und die Zwietracht zu entfernen." [3]) Nach dem Charakter der Musik, meint der grösste Kritiker der Chinesen, Ma-tuan-liu, kann man den Zustand des Reichs erkennen. [4]) Derselbe Ma-tuan-liu führt als einen alten Reichsgrundsatz den Ausspruch an: „Die Kenntniss der Töne ist innig verbunden mit der Kenntniss der Regierung, und derjenige, welcher die Musik versteht, ist auch fähig zum Regieren." Das zeigen auch europäische Staatslenker und Minister der Gegen-

1) Journ. As. IV. Sér. l. XVII. p. 163. — 2) Die dramatische Poesie der Chinesen. Morgenblatt, 1844. p. 11. — 3) De Mailla, hist. g. VI. p. 57. — 4) Klaproth, notices etc. p. 36.

wart in ihrem nach den Regeln des Generalbasses gestimmten Kammerton.

Von einer nicht minder seltsamen Pantomime, wie die von Lord Macartney geschilderte, die eine ähnliche, dem holländischen Gesandten 1795 zu Ehren gegebene Vorstellung von equilibristischen Künsten und dramatischen Intermezzo's im Style der Reiterbuden beschloss, erzählt De Guignes, der die Gesandtschaft begleitete.[1] Die Pantomime bezog sich auf die letzte Mondfinsterniss, die Reich und Hof in den grössten Schrecken versetzt hatte, und stellte den Kampf zweier Drachen mit dem Monde vor; jene aus blauem Silberpaar und bespickt mit bunten Lampen. Der Mond blieb ruhig zwischen den beiden Drachen stehen, die ihn eine Weile auf's Korn nahmen, endlich aber, als sie den Bissen doch etwas bedenklich zum Verschlingen fanden, sich aus dem Staube machten. Siegesstolz zog sich dann auch der Mond zurück mit imponirender Würde unter donnernden Beifallssalven.

Ein öffentliches, stehendes Theatergebäude hat in China zu keiner Zeit existirt.[2] Der Angabe des Abbé Grosier,[3] der dem Pater Cibot[4] wörtlich nachschreibt: dass in China die öffentlichen Theater in die Vorstädte, mit anderen Localen der Prostitution, verwiesen wären, widerspricht Davis.[5] Eine chinesische Schauspielergesellschaft, sagt Davis, zimmert sich ein Theater in ein Paar Stunden zusammen. Einige Bambusstöcke als Stützen eines Rohrdachs; ein Brettergerüst, sechs bis sieben Fuss über dem Boden; etliche Ellen rothen Baumwollenzeuges, die Wände nothdürftig zu bekleiden, da die Vorderseite offen bleibt und kein Vorhang angebracht wird — das ist Alles, was ein chinesisches Theater braucht. In einem solchen provisorischen Theater (Hithaï) führten auch italienische Sänger, zu Macao 1833, die meisten Opern von Rossini auf.[6] Decorationen und Scenenapparat entsprechen dieser Ausstattung vollkommen. Ein Tisch, ein oder zwei Stühle bilden die stehende Ausstattung der Scene durch

1) Voyage à Pekin. Vol. I. p. 421. — 2) Abel Rémusat, Journ. des Savants. Janv. 1818. p. 271. — 3) Descript. de la Chine. Vol. II. p. 417. — 4) Mém. Chin. t. VIII. p. 227. — 5) a. a. O. p. X. — 6) Davis, The Chinese II. p. 186, 187.

das ganze Stück hindurch und bei allen angenommenen Verwandlungen. Scenenwechsel erfolgen auf eigenthümliche Weise. Hat z. B. ein General einen Kriegszug nach einer entlegenen Provinz zu unternehmen, so schiebt er einen Stock zwischen die Beine, oder schwingt eine Peitsche, oder nimmt einen Zügelhalfter in die Hand, und trottet so drei bis viermal auf der Bühne im Kreise herum, während eines furchtbaren Lärms von Trommeln, Pfeifen, und Trompeten. Dann hält er still, und erzählt dem Publicum, dass er an Ort und Stelle angekommen. Soll eine Mauer erstürmt werden, so strecken sich drei bis vier Mann, einer auf dem andern, längs dem Boden hin, und bedeuten „Mauer," wie im Sommernachtstraum der Bälgenflicker, Flaut, „Wand" vorstellt. Dagegen werden Maske und historisches Costüm mit unverbrüchlicher Strenge und einer antiquarischen Genauigkeit beobachtet [1]), wie nur auf europäischen Hoftheatern ersten Ranges. Gesichtsmasken sind nur im Ballet gebräuchlich. Im Drama werden sie Verbrechern und Dieben allein gestattet. [2])

Georg Timkowsky giebt von dem chinesischen Theater [3]) (1820—1823) folgende Schilderung: „Für Theatervorstellungen ist eine Strasse (in Pecking) bestimmt, wo sechs Theater, eines neben dem andern, errichtet sind und aus Parterre und Logen bestehen. Die Zuschauer sitzen an Tischen, auf welchen den Besuchern Thee unentgeltlich vorgesetzt wird, und Pfeifen zum Rauchen."

„Die chinesischen Schauspieler haben keine stehenden Bühnen, ausgenommen die Hauptstadt und einige grosse Städte. Sie ziehen im ganzen Reiche herum, besuchen verschiedene Provinzen und Städte, und gehen nun in Privathäusern zu spielen, wohin man sie ruft, wenn man das Vergnügen des Schauspiels mit den Genüssen eines Schmauses vereinigen will, bei denen man selten diese Art Darstellungen entbehrt. In dem Augenblicke, wenn die Gäste sich zu Tische setzen, treten vier oder fünf reichgekleidete Schauspieler in den Saal; sie verbeugen sich alle zusammen, und so ehrfurchtsvoll und gewandt, dass sie viermal

1) Du Halde Descript. de la Chine, t. III. p. 342. — 2) Das. p. 420. — 3) Reise nach China etc. aus d. Russ. übersetzt von T. E. A. Schmidt. 1825. Thl. II., p. 317 ff.

mit der Stirne die Erde berühren. Dann überreicht einer von ihnen dem Vornehmsten aus den Tischgenossen ein Buch, worin mit goldenen Buchstaben die Namen von fünfzig oder sechzig Schauspielen stehen, die sie auswendig wissen, und im Stande sind, sogleich aufzuführen. Der vornehmste Gast bestimmt das Stück, und die Vorstellung beginnt beim Schalle von Trommeln aus Büffelhaut, von Flöten, Schalmeyen und Trompeten. Die Scene nimmt den leeren Raum ein, der zwischen den Tischen, die in zwei Reihen stehen, übrig bleibt. Der Fussboden wird mit einem Teppich belegt, und statt der Coulissen dienen den Schauspielern die anstossenden Zimmer, aus denen sie herauskommen, um ihre Rolle zu spielen, und immer bei Tageslichte. Frauenzimmer sehen durch ein Gitter zu."

Aehnliches berichtete schon Neuhof[1]):

„Unter den Dingen in Sina, deren man sich billig verwundern mag, gehört auch dieses, dass ein jedweder Gasthof oder Wirthshaus seine eigenen und besonderen Komödianten hat; gleichwie in unserem Lande jeder Krug auf dem Dorfe zur Zeit der Kirchmesse seinen eigenen Spielmann zu haben pflegt. Diese Komödianten spielen unter der Mahlzeit, die Gäste fröhlich zu machen, allerhand lustige, kurzweilige und possierliche Spiele, und sind allesammt, beide, Manns- und Weibspersonen, mit mancherlei prächtigen Kleidern und Allem, was mehr dazu gehört, überflüssig versehen und ausgeschmückt. Sie haben sich allewege auf etliche der gemeinen, bekannten Spiele gefasst gemacht, dass sie eins davon, auf der Gäste Begehren, von Stund an spielen können. Auch zeigen sie den Gästen ein Buch, darinnen alle ihre Spiele in chinesischer Sprache geschrieben, um eines daraus, welches sie gerne sehen wollen, selbst zu wählen. Es werden aber diese Spiele fast ganz mit Singen ausgesprochen und kaum das Geringste auf gemeine und gewöhnliche Manier zu reden vorgebracht. Für eine solche Mahlzeit, das Essen, Trinken, Spielen zusammengerechnet, gaben wir nicht mehr denn zwei Maas, ist nach unserer Münze etwa ein halber Reichsthaler, davon der Spielertheil nicht gar gross fallen konnte; daher wir uns sehr

1) Gesandtschaft der ostindischen Gesellschaft in den vereinigten Niederlanden. Amsterdam, 1669. S. 136.

verwunderten, woher diese Leute die Unkosten, welche sie auf stattliche Kleider und andere nothwendige Sachen wenden, nehmen, da ihnen das Spielen so schlecht bezahlt wird."

Der Berichterstatter über Lord Amherst's Aufenthalt in Canton, M. Ellis, entwirft folgendes Bild von einem chinesischen Sing-Song (Theatervorstellung): „Das Stück begann mit einer Begrüssung des Gesandten (Lord Amherst's), die ihm seine nahe bevorstehende Rangeserhöhung ankündigte. Auf einige Kraftstücke und sonstige gymnastische Künste folgte die Darstellung einer Tragödie und Komödie. In ersterer stolzierten daher Kaiser, Könige und Mandarinen, prahlten und streckten sich und brüllten in scheusslichster Vollendung. Das einzig Lustige bei der Komödie schien in der gefärbten Nase des Possenreissers zu bestehen. Die Frauenrollen wurden von jungen Menschen gespielt." [1]) Letzterer Brauch datirt aus der Zeit des Kaisers Kien-Long (1735—1792). Dieser berühmte Kaiser hatte sich mit einer Schauspielerin vermählt, und desshalb die Verordnung erlassen, dass künftig Knaben und Eunuchen die Frauenrollen zu spielen hätten.

Das chinesische Drama wird, gleich dem europäischen, in Acte abgetheilt. Ein Act heisst Tché, „Abschnitt." In der Regel haben die Stücke vier Acte. „Die Geschichte der Laute" hat deren zweiundvierzig. Es giebt chinesische Stücke, welche zehn Tage hintereinander spielen. [2]) Der Prolog (Si-tze=Pforte) vertritt oft den ersten Act. Jede Person beginnt ihren Vortrag mit ihrer Selbsteinführung beim Publicum [3]), ähnlich wie in unseren Passions- und Fastnachtsspielen. Die chinesische Theaterperson giebt dem Zuschauer Namen und Rolle an, die sie spielen wird. Ein Schauspieler übernimmt mehrere Rollen im Stück, wie in der griechischen Tragödie. In den Zwischenacten tritt der Schauspieldirector mit einer Tafel vor, worauf der Inhalt des nächstfolgenden Actes geschrieben steht. Dr. Nott, der die Notiz giebt, bezeichnet den Mann mit der Tafel als „a sort of

1) Vergl. Malpière, La Chine, Moeurs, Usages, Costumes etc. Paris, 1826. I. p. 86, note 1. — 2) Pellier, tratado historico sobre el origen y los progresos de la comedia I, p. 34. Du Méril a. a. O. p. 143 n. (1) — 3) Grosier, Description générale de la Chine II, p. 397.

dumb-show man"[1]), anspielend auf das stumme Spiel (dumb-show), welches das vorshakspear'sche Theater jedem Acte voranschickte, um die zu erwartenden Vorgänge pantomimisch dem Zuschauer vorzudeuten und zu erklären. Im Hamlet hat diess Shakspeare bei dem Schauspiel im Schauspiel beibehalten. Hier geht das dumb-show dem gesprochenen Dialog voraus. Bei Aparte's (Peï-yun) dreht der chinesische Schauspieler dem Publicum den Rücken. Peï-yun bedeutet „den Rücken zukehren." Die Scenen werden blos durch „Auftritt" des Schauspielers (chang: „er steigt herauf") und „Abgang" (Hia: „er steigt hinab") bezeichnet. Die Exposition enthält in der Regel das Vorspiel, der Prolog (Sie-tse). Im ersten Act wird die Intrigue angeknüpft; im zweiten und dritten die Verwickelung vollbracht. Die Peripetie und Katastrophe fällt in den vierten Act.[2])

Je nach den Zeitepochen hatten die Bühnenstücke verschiedene Namen. Unter der Dynastie der Sou-i hiessen sie „Unterhaltungen der friedlichen Strassen" (Kang-kiu-hi). Unter den Thang: „historische Dramen," Tchuen-Khi. Unter den Song: „Melodramen" (Hi-Kio), und „Unterhaltungen der Blumenwäldchen," Hao-lin-hi. Während der Regierung der Chin bezeichnete man Theaterstücke als „Besondere Vergnügungen der Freudensäle des gesicherten Friedens," Ching-king-lo. Zur Zeit der Yuën nannte man sie schlechtweg „Theaterstücke," Tsa-kni. Unter den Ming „Dramen," Pzé. Gegenwärtig kennzeichnet man sie als „Verschiedenartige Vorstellungen," Nan-tze.[3]) Die veränderten Benennungen änderten aber nichts an der ein für allemal feststehenden Dramenform, wie die im Kreis laufende Farbenscheibe stets das eine Grau zeigt. Dahingegen führen die Spielpersonen oft nur Gattungsnamen, die ihre Würde angeben, wie z. B. im Hong-koong-tsiou („Verdruss im Palaste der Hān", oder „Kummer des Hān"), unter den Personen, der „Präsident des kaiserlichen Rathes" (Shangshu), ohne Eigennamen figurirt. Das Personal in Goethe's „Natürlicher Tochter" besteht, mit einziger Ausnahme

1) Dr. Nott in seiner Ausg. von Gull's Hornbook van Decker, p. 56, Note. Vgl. Ed. du Méril a. a. O. p. 142 n. (3). — 2) Bazin, Chine mod. etc. Paris 1853. II. p. 394. — 3) Bazin, Journ. as. IV. Sér. t. XV. p. 12. Du Méril a. a. O. 153 f.

der Heldin (Eugenie), aus lauter solchen allgemeinen Titelnamen. Ausserdem rangordnet das chinesische Drama die Spielpersonen nach der Wichtigkeit ihrer Rollen im Stück: Erste, Zweite, Dritte Rolle (analog den Protagonisten etc. des griechischen Theaters). Die erste Rolle heisst Tsching-mo; die zweite Tu-mo; die dritte Tschong-mo. Ferner nach dem Alter: „der junge Mann“ (Siao-mo); „der alte Vater“ (Pei-lao); „das junge Mädchen“ (Siao-tan) u. s. w.

Aus der typischen Einförmigkeit der Charaktere, zu denen die beiden stehenden lustigen Personen der Komödie gehören, der obscöne Tsang, und der gemeine und missgestaltete Tcheou, heben sich, nach Bazin, in den Stücken des sogenannten Theater-Repertoir's der Yuën, doch fünf bis sieben kräftiger gezeichnete Charaktere hervor. So z. B. im „Verlorenen Sohn“ (Enfant Prodigue) der Vormund Li-meon-king; der Buddhist in dem Stück: „Die im künftigen Leben zahlbare Schuld“; der Charakter des Tschang-ti in dem „Verglichenen Rock“ (Tunique confrontée). Zu den individueller gezeichneten Figuren gehört auch der „Wüstling“ Libertin (Lou-tchali-lang), der Geizige (Khan-tsién-Non) und der Fanatiker oder Schwärmer (Yin). Eine häufig vorkommende Figur ist die Courtisane, nicht im Sinne des neuattischen, des römischen oder des Loretten-Lustspiels der Franzosen; sondern mehr von der Färbung der Courtisane im indischen Schauspiel: „des femmes libres à la saint-simonienne [1]), die eine gute Erziehung von allen Pflichten ihres Geschlechtes losspricht; die ihr Gewerbe mit feinem Anstand treiben, und sich einer Art von öffentlicher Achtung erfreuen. Die Strafe für ihren leichtfertigen Wandel müssen die Sohlen ihrer Anbeter in Empfang nehmen. Hundert Bambushiebe setzt der chinesische Codex (Ta-tsing-lée) für die Sohlen des Begünstigten fest, der mit einer Courtisane auf vertraulichem Fuss lebt. Das Privilegium, in ihrem Verehrer einen solchen Prügelknaben zu besitzen, erwirbt die Courtisane nur durch eine auserlesene Bildung. Sie muss in der Musik gründlich unterrichtet seyn, muss kunstgemäss singen und tanzen, die Flöte und Guitarre spielen können;

1) Das. p. 167.

in der Geschichte, der allgemeinen wie speciellen, wohlbewandert seyn und in der Philosophie Bescheid wissen. Sie muss alle Schriftzeichen des Tao-te-king (von Lao-tseu) wissen und zu schreiben verstehen. Kurz, die chinesische Courtisane muss es mit der feinerzogensten Prinzessin an Bildung und Kenntnissen aufnehmen können. Auch führt der Katalog der Literatur der Yuën unter den dramatischen Dichtern drei Courtisanen auf: Hoa-li-long, Tchao-ming-king und Tchan-koue-pin. Von letzterer sind drei Stücke vorhanden: zwei historische Dramen, Sié-pin-koueï und Lo-lin-lang, nebst einer Komödie Ho-hon-chan, die schon erwähnte Tunique confrontée, „der verglichene Rock," den Bazin unter seine übersetzten Stücke aufnahm.

Die Sprache der Dramen ist die Volkssprache (Kouan-hoa); ein Gemisch aus Idiomen von Völkerschaften verschiedenen Ursprungs. [1]) Provinzial-Dialekte, Patois (Hiang-than) nimmt nur die niedrige Komödie der neuesten Zeit auf. Der dramatische Vers besteht aus drei, vier bis sieben Worten. Der Vers ist den Regeln der Cäsur und des Reimes unterworfen; es kommen aber auch unregelmässige Verse vor.

Die Verachtung, ja Aechtung des Schauspieler-Standes in China ist ein Nagel mehr zum Sarge des dasigen Schauspiels. Auch in dieser Beziehung steht China auf dem alten Fleck, auf dem es zweitausend Jahre vor unserer Zeitrechnung stand. Den Schimpf, der schon dazumal auf dem Theater lag, sehen wir noch heutigen Tnges auf demselben haften. Einen Kaiser fanden wir hochbelobt, schon 18 Jahrhunderte v. Chr., weil er die Schauspiele abgeschafft. Ein anderer Kaiser erfuhr strengen Tadel, weil er sie in Aufnahme brachte, und nach dem Tode wurde ihm desshalb sogar die feierliche Bestattung verweigert, die doch in christlichen Staaten ehedem blos dem Schauspieler versagt blieb. Dasselbe Volk, dem kein anderes in kindischer Freude an Schaustellung und Theater gleichkommt, verabscheut in denjenigen, die ihm dieses Vergnügen gewähren, in jeder Schauspielertruppe, den Auswurf der Menschheit. Ein Statut [2]) verhängt schwere Strafen

1) Bazin, Grammaine mandarine, p. II. 2) Ta-tsing-leu-lu. p. 410.

über Civil- oder Militärbeamte, und selbst über die Söhne von Staatsbürgern mit erblichem Range, welche öffentliche Häuser und Schauspielerinnen besuchen. Gebildete Courtisanen stehen in gewissem Ansehen, worauf die tugendhafte Schauspielerin keinen Anspruch machen darf, und das auch die Courtisane verscherzt, sobald sie die Bühne betritt. Das Volk nennt jede Komödiantin Nao-moo, „Aeffin“ und ihr Gewerbe Tan, was ein „geiles Thier“ bedeutet. Das hinderte aber einen der grössten Herrscher, den Kaiser Kien-Long, nicht, sich mit einer Schauspielerin zu vermählen, die auch die letzte ihres Standes war, da seit dieser Vermählung, wie schon berichtet, Frauenrollen von Knaben und Hämlingen gespielt werden. „Jeder wandernde Schauspieler,“ lautet das Gesetz [1], „der sich des Verbrechens schuldig macht, Söhne oder Töchter freier Personen für die Bühne auszubilden; oder Kinder solcher freien Bürger zu ehelichen oder an Kindesstatt anzunehmen, soll jedesmal mit 100 Bambushieben bestraft werden.“ Steht doch sogar die Schauspielertruppe (Hi-pan) zu ihrem Director in dem Abhängigkeitsverhältnisse von Sclaven zu ihren Käufern. [2]) Das Theater in China ist nur ein von der Polizei geduldetes Vergnügen, wie die „Blumenhäuser der Freude“; dessunbeschadet glaubt der Kaiser, seiner Würde und der Convenienz nichts zu vergeben, wenn er mit seinen Vertrauten Theater spielt. In einem chinesischen Buch auf der Pariser Bibliothek befindet sich ein Bild, das den Kaiser Tchoang-tsong darstellt. [3]) Gleichwohl verbot Kaiser Yund-sheu durch strenge Befehle den Mandschu's den Besuch des Theaters; ein Verbot, das noch Kaiser Dsae-Zin im vorigen Jahrhundert bestätigte. [4]) Kein ernsthafter Schriftsteller würde vom Theater als solchem mit einiger Rücksicht zu sprechen wagen. Der gelehrteste Literarhistoriker der Chinesen, Ma-touan-lin, ihr Gervinus, übergeht es mit verächtlichem Stillschweigen. In der grossen Encyklopädie des Kang-hi wird es gar nicht genannt. [5]) Erst seit der Dynastie der Yuën weisen die Literatoren dem Theater seine Stelle an. Und erst von da ab befasste sich die literarische Kritik mit

1) a. a. O. — 2) Davis, a. a. O. p. XV. — 3) Journal des Savants. 1842 pag. 268, note. — 4) Timkowsky a. a. O. — 5) Morgenblatt 1844. Ueber die dram. Poesie der Chinesen, p. 14.

dem Drama, und lieferte einige schätzbare dramaturgische Abhandlungen, worunter besonders die von dem chinesischen Aesthetiker, Han-hin-tseu, gerühmt werden. Wehe der Zeitung aber, die einen Bericht über eine Theater-Vorstellung bringen wollte.[1]) Redacteur, Verleger und Drucker würden zu 5 Wochen Kia verurtheilt werden. Der Feuilletonist müsste sein Fersengeld auf der Sohle empfangen, und zwar mit dem hölzernen Halsband im Nacken. Von Staatswegen lässt man das Theater in China, als nothwendiges Uebel, wie etwa die gesetzlich geregelte Prostitution, bestehen: vom Theater, als einem Kunstinstitut aber, vom Schauspiel, als einer Schule des Lebens, der Geschichte, der Sitten- und Geschmacksbildung, lässt sich die Kunstphilosophie der Chinesen nichts träumen. Zwar soll, in Uebereinstimmung mit der oben angeführten Weisung der chinesischen Dramaturgie, sowie auch der Vorschrift ihres peinlichen Gesetzbuches zufolge[2]), der Zweck von Theatervorstellungen dahin gehen: von guten und gerechten Menschen, von keuschen Frauen und liebevollen und gehorsamen Kindern entweder wirkliche oder erdichtete Beispiele vorzuführen, welche geeignet sind, die Zuschauer zur praktischen Tugend anzuregen. Wie aber wird diese Anregung an Mann gebracht? Welchen Charakter trägt die Belohnung der Tugend und die Bestrafung des Lasters im Drama der Chinesen? den der Strafbestimmungen im Criminalcodex; den des Zucht- und Stockhauses. Ihre poetische Gerechtigkeit handhabt der Büttel und die tragische Reinigung vollzieht der Freiknecht. In den sogenannten Gerichtsdramen oder Criminalstücken werden, in der ersten Hälfte derselben bis zur Peripetie, die Tugendhelden und Heldinnen durchgedroschen, und die Schicksalswendung besteht darin, dass nun die Reihe an die Lasterhaften kommt, und diese gestriegelt werden. Die Rangordnung in Schiller's Vers: „Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch,“ kehrt sich hier so um: „Wenn die Tugend von der Prügelbank aufsteht, legt sich das Laster hin.“ Oder als Pentameter: „Wenn man die Tugend gedrescht, wird drauf das Laster durchbläut.“ Das chinesische Repertoir kennt gar kein anderes Stück als „Zopf

1) Grosier, a. a. O. p. 401. — 2) t. II, p. 264.

und Schwert" oder „Bambus und Schwert." Was der Bambus vom Körper übrig lässt, zerstückelt das Schwert des Henkers in 100 und soviel Stücke. Das Pfahl- und Sparrwerk des Drama's (charpente) besteht bei den Chinesen, wie das ihrer Schauspielhäuser: aus Bambusstöcken. Wie übrigens die chinesischen Schöngeister und Philosophen von ihrem Schauspiel denken, ersieht man am besten aus dem Abschnitt: De la philosophie morale des Chinois in de Malde's Description de la Chine.[1]) Den gänzlichen Mangel an literarischem Geiste im chinesischen Drama hebt auch der chinesische Herausgeber der „Hundert Stücke der Yuën" in der Einleitung hervor.[2])

Einer der kundigsten und in der Bühnen-Literatur der Chinesen bewandertsten Sinologen, M. Bazin, charakterisirt den ästhetischen Kunstwerth und Gehalt des chinesischen Drama's mit diesen Worten: „Ein possenhafter Dialog, eine Anhäufung von Scenen, worin man das lärmende Getöse der Strassen oder die niedrige Sprechweise des Marktvolkes zu vernehmen glaubt; Dämonen und Geister, die haarsträubendsten Extravaganzen, Liebesintriguen, die auf's anstössigste das Zartgefühl und die Sitten verletzen."[3]) Hätte auch Bazin bei dieser Schilderung vorzugsweise die marktläufigen Volksstücke im Auge gehabt: so findet sie doch auch Anwendung auf die Mehrzahl der ausgewählteren Dramen. Welcher Liebesbegriff ist von einer Dramatik zu erwarten, die in der Seelensympathie zweier Liebenden, die Verknotung zweier Herzen erblickt, welche schon bei der Geburt der Mondgreis (Youe-lao) zu einem Knoten in einander geschlungen?[4]) Welches Zartgefühl lässt sich von dem dramatischen Familiengemälde eines Volkes erwarten, dessen Gesetzgebung, Weltweisheit und Sittenlehre den Zweck der Ehe in Zeugung eines männlichen Erben erfüllt glauben, und zu dem Behuf die Vielweiberei gestatten? — Lasst uns, auf diesen Ehezweck hin, ein solches bürgerliches Familienstück nun näher betrachten. Es ist das mehrerwähnte, von Davis in's Englische übersetzte chinesische Drama:

1) t. III. p. 155—325. — 2) Du Méril a. a. O. p. 155. — 3) Pi-pa-ki, Préf. p. VI. — 4) Davis, Transact. of the Roy. As. Soc. t. III. p. 437.

Laon - Seng - Urh,
oder
Ein Erbe in seinen alten Tagen (An Heir in his old age),
von Won-han-tchin.

Das Drama gehört zu der schon gedachten Sammlung der hundert Theaterstücke, welche unter der Herrschaft der Nachkömmlinge des Dschingischan, der Yuën, verfasst worden. Aus dieser Sammlung (Yuen-jin-pé-tchong) war schon „die Waise der Familie Tchao", von dem Missions-Pater Joseph Prémare wie bereits mitgetheilt, 1731 in's Französische übersetzt, 1736 erschienen [1]. Sämmtliche Stücke der Sammlung Yuën sind, nach Stan. Julien, [2] aus zwei ganz verschiedenen Bestandtheilen zusammengesetzt: aus einem Dialog in Prosa, und aus unregelmässigen Versen, die den Arien in unsern Opern gleichen. Das ungleichartige Gemengsel einer zwiefachen Stylform in demselben Drama entspricht der durchgängigen dualistischen Zwiespältigkeit der chinesischen Verstandes-Phantastik. Diese lyrischen, den pathetischsten und leidenschaftlichsten Gemüthsbewegungen vorbehaltenen Stellen, sind, wie Stan. Julien bemerkt, oft in einem sehr hohen poetischen Styl geschrieben (dans un style poétique très élevé), den man in Europa kaum kennt. St. Julien war der Erste, der in seiner 1832 erschienenen Uebersetzung des Drama's Hoeï-Lan-ki (L'Histoire du cercle de craie) Europa mit diesem style poétique très élevé bekannt machte, indem er jene lyrischen Stellen, deren Uebertragung grosse Schwierigkeiten darbot, so sinngetreu wie möglich, in Prosa, wiedergab. Sein Vorgänger, der Missionspater, Prémare, in der Waise von Tchao, und Davis in Laon-Seng-Urh und Hon-koong-Tsiu waren beide diesen lyrischen Partien nicht gerecht geworden; da sie der Pater nur bruchstückweise und verstümmelt in seine Uebersetzung aufnahm; das Mitglied der englischen Factorei zu Canton, Thom. Davis, die Gesangsstellen oder Arien ganz und gar aus dem Spiele liess. Als Grund seines gänzlichen Absehens von diesen Arien giebt Davis [3] die oft nicht zu enträthselnde Dunkelheit derselben an, wozu noch der Umstand komme, dass, wie Chinesen selbst ver-

1) In Du Halde Descr. de la Chine (Haïe 1736), t. III. p. 422–460. — 2) Hoeï-Lan-Ki, Préf. I. — 3) Laon-Seng-Urh, p. XLVIII.

sichern, es bei jenen Arien den Verfassern weniger um einen Sinngehalt zu thun war, als um einen Ohrenkitzel. Stan. Julien's „Geschichte eines Kreidezirkels“ wird uns Gelegenheit verschaffen, selbst zu prüfen, welche von beiden Angaben die richtige: die von Davis, oder St. Julien's Versicherung, bezüglich des „hohen poetischen Styls jener lyrischen Partien, der für Europa noch eine dunkle Qualität, eine qualitas occulta des chinesischen Drama's, geblieben (qui est à peine connu en Europe). Für jetzt genügt es, aus St. Julien's Vorrede zum „Kreidezirkel“ die Eigenthümlichkeit hervorzuheben, welche diese dunkle Beschaffenheit veranlasst, worüber es nur in China selbst möglich sey, mit Hülfe mündlicher Erklärung Seitens der Eingeborenen, und mittelst jener aus hundert oder zweihundert und mehr Bänden bestehenden Wörterbücher ein aufhellendes Licht zu verbreiten, welche keinem europäischen Sinologen zur Hand sind; wie z. B. das poetische Wörterbuch Peï-wen-yun-fu, in 130, und das Dictionnär Phing-tsee-louï-pien in 220 Bänden 8., beide nur in Canton zu beschaffen.[1]) Doch die beregte Eigenthümlichkeit, worin besteht sie? In den abstrusesten Anspielungen auf unerrathbare, dem Gesichtskreise eines europäischen Sinologen gänzlich entrückte Beziehungen, die aus allen Fächern ihres Schulwissens, aus Moderomanen, gesellschaftlichen Vorkommnissen, Stadtgeschichtchen, Anekdoten und Salonklatsch der feinen Welt zusammengetragen, in den geheimsten Winkeln und Falten chinesischer Stylkunst sich versteckt halten. Beziehungen, welche, zu stehenden Redensarten und Sprechweisen, zu einem eleganten, conventionell-poetischen Jargon und Kauderwelsch ausgestempelt, einen Tropenschatz von blümelnd esotischen Stylfiguren und Idiotismen bilden, die ausserhalb des chinesischen, schöngeistigen Literatenthums für den gelehrtesten Sinologen unverständliche Hieroglyphen bleiben. St. Julien theilt ein kleines Wörterbuch voll solcher Redefiguren aus dem Schriftthum der chinesischen, unter dem Namen w e n - t c h a n g von der feinen Welt gepflegten und geliebkosten eleganten Literatur mit,[2]) woraus wir beispielshalber nur die Redensart anführen wollen: „Die Seidenschnur ziehen“ (tirer la soie, yuen-tchin), ein Hieroglyphen-Tropus, der bedeuten

1) a. a. O. Préf. p. XI. — 2) Das. p. XIII–XXVI.

soll: „Um die Hand eines Mädchens anhalten"; ein Mädchen zur Frau begehren. An dem Yuen-tchin hängt ein ganzes Märlein von Anspielungen; ein ganzer Rattenkönig wieder von kleinen Anspielungszöpfen. Yuen-tchin, der unter der Dynastie der Thang lebte, war ein junger Mann von ausgezeichneter Schönheit. Ein Staatsminister, Namens Tchang-Kia-tchin, wünschte ihn zum Schwiegersohn und sagte ihm eines Tages: „Ich habe fünf Töchter, deren Eine Eure Gattin werden soll. Sie befinden sich alle fünf hinter diesem Teppich, und jede von ihnen hält eine Teppichschnur in der Hand. Ihr sollt diejenige zur Frau erhalten, die Ihr durch Anziehen einer der Schnüre bezeichnen werdet." Yuen-tchin zog die rothe Seidenschnur und erhielt die fünfte Tochter zur Frau, einen Ausbund aller Reize und Trefflichkeiten. Daher die stehende Redensart der eleganten Schriftsprache: „die Seidenschnur ziehen", Yuen-tchin. Aus dem Chi-king, aus den To'on-tsee genannten Gedichten, aus den Poesien der schon erwähnten berühmtesten Lyriker der Chinesen, des Thu-fu und Li-thaï-pé, und aus der Anthologie der Poeten der Dynastie Thang hat Stan. Julien, wie er sagt, mit grosser Mühe 9000 solcher Redensarten gesammelt. Um aber die Poesie der Chinesen vollkommen zu verstehen, müsse man die Bedeutung von mindestens 25,000 solcher Anspielungs-Tropen inne haben. Vor St. Julien hatte schon Morrison [1]) auf die genaue Kenntniss dieser Phraseologie, ohne welche ein Verständniss und eine kritische Würdigung der chinesischen Poesie unmöglich sey, das grösste Gewicht gelegt.

Wir unseres geringen Theils werden uns, ob der Unkenntniss jener 25,000 Zierformeln der chinesischen figurirten Schreibart, mit unsern Lesern zu bescheiden und zu trösten wissen, und uns mit einem „Erben in alten Tagen" ohne die 25,000, und in der arienlosen Form des baaren Prosa-Bestandtheils begnügen dürfen, in welcher ein Uebersetzer ihn uns darzubieten für gut befand, der nach zwanzigjährigen Studien des chinesischen Sprachsatzes, sammt allen Cornucopien und Gradus ad Parnassum im Lande selbst, seinen Lao-Seng-Urh ohne lyrische, mit den 25,000 Floskeln gewürzte Sauce piquante genoss, und sich

1) Chin. Gram. p. 273.

ihn so gut schmecken liess, wie seinen Rumsteak ohne Braten-Sauce. Unser Drama ohne lyrisches Anhängsel heisst Lao-seng eul (der Greis, der einen Sohn bekommt) und hat den Dichter Won-han-tchin zum Verfasser. Es dreht sich um die Pietät für Eltern- und Familiengräber, oder richtiger, um pünktliche Beobachtung des Urväterbrauches, an bestimmten Gedächtnisstagen den Manen der Eltern auf ihren Gräbern Trank- und Speiseopfer darzubringen und Gold- und Silber-Papier zu verbrennen. Denn des alten, reichen Kaufmanns Lin-Tsung-Sheu, der noch im Greisenalter einen Leibeserben bekommt, verstossener Neffe, Yin-sun, erlangt dadurch wieder die Gunst seines Oheims und den dritten Theil von dessen Vermögen, weil er dem Schwiegersohn des Alten mit dem Darbringen der Grabesspenden zuvorgekommen, und selbst dieses nur auf den Wink des Oheims, dass ein pünktlicher Besuch der Familiengräber im Frühling, und ein vorschriftsmässiges Vorrichten der althergebrachten Opfer ihm zu Glück und Wohlstand unausbleiblich verhelfen würde. Der Neffe, der, in Folge der Verstossung aus dem Hause seines Oheims, als Bettler sich herumtreibt, und obdachlos am Ofen eines Töpfers seine Schlafstelle suchen muss, kauft sich für das von seinem Oheim, im Tempel, wo er unter andern Bettlern sich befand, empfangene Almosen einige Bogen Silberpapier zum Brandopfer auf den Familiengräbern; in der Voraussicht, den Onkel, auf dessen frühzeitigen Gräberbesuch er mit Sicherheit rechnen konnte, durch seine Pünktlichkeit zu gewinnen und des Oheims Prophezeihung, in Betreff des Glücks und Wohlergehens, das der Beobachtung eines solchen Opferbrauches auf der Ferse folge, an dessen Säckel auf frischer That zu erproben. Eigener Antrieb, freiwillige Herzenseingebung, eine wirkliche Pietät, kommt hierbei gar nicht in's Spiel. Der Schwiegersohn des Alten, der Intrigant des Stückes, dessen Ränke das Familienglück des greisen Schwiegers untergraben, sein Hauswesen veröden, sein Vaterherz brechen, des Alten Tochtermann, Chang-lang ist es, der aus Habgier, um das ganze Erbe zu schlucken, dem einzigen Söhnchen, nach dem Leben stellt, das dem Alten in seinen hohen Jahren eine Kebsmagd geboren, und das, aus Schuld des Elenden, dem greisen Vater drei Jahre lang verschwunden bleibt und von dem Alten für todt beweint wird. — Dieser Haus- und Familiendrache von Schwie-

gersohn wird aber nicht um seiner bösen Anstiftungen willen von dem Alten zuletzt verleugnet und enterbt, sondern weil er mit den Opfergaben sich später als der Neffe an den Familiengräbern eingestellt. Wie der Neffe durch das blosse Zuvorkommen die volle Gunst des Oheims und seine Wiedereinsetzung in die Verwandtschaftsrechte erlangt; so bringt sich der Schwiegersohn um die Frucht seiner bösen Ränke lediglich durch das Späterkommen und Aufsichwartenlassen bei den Gräbern. Die nachträgliche Entlarvung und Enthüllung seiner schnöden Absichten verschlägt kaum mehr, nachdem der Alte über den Schwiegersohn, schon wegen der Unpünktlichkeit im Einhalten eines herkömmlichen Familienbrauches, den Stab gebrochen. Eine ganz äusserliche Observanz, der blosse Schein von Pietät, eine geheuchelte Familienfrömmigkeit, ja nicht einmal eine solche — ein zufälliges Ueberholen im Ableisten einer Formalität, einer Ceremonie, ist hier Maassstab für Gut und Böse; gut und schlecht Handeln, Strafe und Belohnung. Damit wird dem sittlichen Zweck des Schauspiels, der beim Familiendrama noch klarer und bestimmter einleuchten muss, als bei anderen Schauspielformen, die Spitze abgebrochen. Noch schlimmer: Eine solche Gleichgültigkeit gegen die Wahrhaftigkeit und Lauterkeit der Beweggründe bricht dem Drama die Wurzel aus. Die Absicht des Drama's geht ja eben dahin: die Spreu vom Waizen zu sondern; die verborgensten und innersten Falten des Herzens aufzudecken; Antriebe und Beweggründe an's Licht zu bringen, und ihnen je nach ihrer Reinheit oder Fälschung gerecht zu werden. Der dramatische Process ist kein juristischer Process, wo es sich um die blossen Thatsachen und den Thatbestand handelt. Der dramatische Process ist eine sittliche Ermittelung und Enthüllung; ein Gottesgericht, das die Wurzeln der Beweggründe zu Tage legt und Herz und Nieren der Thaten prüft.

Wer vermöchte wohl auch den Personen unseres chinesischen Familienstücks ein sittlich menschliches Interesse abzugewinnen? In dem Neffen wirkt keine einzige edle Triebfeder. Er hat kein Herz für seinen Oheim, und beklagt nur die Verfolgung, die er von der Tante erfährt, welche im Einverständniss mit dem Schwiegersohn die Intrigue gegen die Verwandten ihres Mannes spinnt. Er lässt sich wie ein Hund aus dem Hause jagen, und treibt

sich auch umher wie ein herrenloser Hund. Und noch in solchem Zustande nimmt er die Fusstritte seines Verfolgers geduldig hin. Er bettelt selbst diesen an. Kein Funken von Ehrgefühl regt sich in dem Unglücklichen. Begegnet uns im Leben ein derartiges Geschöpf, schenken wir ihm unser menschliches Mitleid. Auf der Bühne wenden wir uns von einem so ganz passiven, willen- und ehrlosen Wicht mit Ekel ab. In einem Lump und Strolch, bloss weil er von der Familie verstossen worden, kann nur ein chinesischer Zuschauer eine zusagende Bühnenfigur erblicken. Ist ein alter Oheim etwa ein angenehmerer Bühnen-Charakter, der in seiner Familie die widerstandslose Zielpuppe für die Intrigue seines Weibes und seines Schwiegersohnes ist, und kein anderes Lebenszeichen als Herr und Oberhaupt der Familie von sich giebt, als Greinen und Flennen, so oft ein Bolzen von Weib oder Schwiegersohn das Herz der Zielpuppe trifft? Die Tochter des Alten aber, die drei Jahre lang das Kind und dessen Mutter vor den Nachstellungen ihres Mannes und ihrer Mutter, aus kindlicher Pietät für den alten Vater, verborgen hält, und die als verloren Beweinten dem Greise schliesslich zuführt, überrascht uns mit dieser bis zum Schluss geheim bleibenden edlen That einer liebreichen Tochter nicht minder, als ihren alten Vater; so dass wir zuletzt wohl, als Beilage und Markknochen zum Stücke, eine edle That mit dreinbekommen, zu welcher wir aber den edlen Charakter im Stücke selbst vergebens suchen. Bis zu der schliesslichen Vorführung des dreijährigen Erben und seiner Mutter, verharrt die edelmüthige Tochter Yin-chang, auch dem Leser und Zuschauer gegenüber, in vollkommenem Einverständniss mit ihrem Manne und ihrer Mutter. Ihre Absichten treten nicht hervor; sie geräth in keine Conflicte; ihr Verhalten bleibt dasselbe von Anfang bis zu Ende; ihr Charakter entwickelt sich nicht. Nur ein mit und an seinen Beweggründen sich entwickelnder Charakter ist eine dramatische, eine für die Bühne moralische Person. Den Umstand gar nicht in Anschlag gebracht, dass die edelherzige, liebevolle Tochter den greisen Vater drei Jahre lang in Gram und Kummer hinleben lässt, ohne zwingenden Grund. Dem materiellen Verstande des Chinesen ist eben mit der blossen Thatsache gedient, im Guten wie im Bösen. Das Handeln wird aber erst zur That durch das freiwirkende

Motiv. Der Beweggrund ist die Seele des dramatischen Handelns, das nichts anderes ist als das entfaltete Motiv. Der stationäre Chinese hat keinen Reiz für dramatische Motivirung, für Entwickelung der Handlung und des Charakters aus innern Beweggründen. Sein Drama wie sein Staatsleben bleibt ein todter Buchstabe; „keine Seele erwärmt ihr Eingeweide.“ Das wird sich am Verlauf des vorliegenden Drama's noch deutlicher zeigen.

Der Prolog (Sie-Tszé) des chinesischen Drama's trägt das Gepräge eines Vorspiels noch entschiedener aufgedrückt, als der Prolog des indischen Drama's, welcher in einem vorbereitenden Dialoge zwischen Director und einem Schauspieler besteht; während das chinesische Vorspiel als ein erster Act gelten kann, der die Handlung durch die Personen des Stückes selber einleitet und exponirt. Eine Eigenthümlichkeit dieser Personen ist: dass ihnen der Theaterzettel aus dem Munde hängt, d. h., dass jede beim Vortreten dem Publicum erzählt, wer sie ist, wie sie heisst, und welche Rolle sie im Stücke spielt. Hier, in unserem „Erben,“ thut diess der alte Hausvater, Lin-Tsung-Sheu, für die ganze Familie. Nachdem er den Zuschauern seine Personalien, wie aus einem Reisebrief, mitgetheilt, macht er sie mit denen seiner übrigen Familienmitglieder bekannt: mit Namen, Alter, Stand, seiner Tochter, Yin-chang; seines Schwiegersohns, Chang-lang; seines Neffen, Yin-sun, bei dessen Namen er einen Seufzer ausstösst, den er auch gleich mit, als besonderes Kennzeichen, aus dem Familienpass abliest. Er erzählt die Geschichte des Seufzers. Er seufzt über das Geschick des armen Brudersohns, der Vater und Mutter frühzeitig verloren, und von der Tante, der Frau des Alten, misshandelt wird aus alter Feindschaft gegen die verstorbene Mutter, mit der sie in Hader gelebt. Der Neffe muss nun aus dem Hause. Der gutmüthige alte Onkel will ihm zweihundert Silberstücke mit auf den Weg geben. Sein Weib findet hundert zu viel; dessgleichen der Schwiegersohn, Chang-lang, der von den hundert Unzen [1], die er im Beiseyn der ganzen Familie, und im Namen des Alten dem Neffen in die Hand zählt, zwanzig Unzen unterschlägt, und dann, als der Neffe beim Nachzählen den Diebstahl merkt, und es dem Alten anzeigt, die Silberlinge, während er die Summe noch einmal zuzählt, aus dem Aermel

1) Unze = 1 Sterl. 10 s.

schüttet. Der Neffe zieht nun mit den hundert Unzen ab. Das Vorspiel hat ihn, als den einen Leidenshelden des Familienstückes, mit der ihm zukommenden Exposition bis auf Weiteres abgefunden, und wendet sich nun zur Exposition des eigentlichen Helden des Stückes, des Erben im Alter, der noch im Mutterleibe. Bemerkenswerth ist das parallel dualistische Nebeneinanderhergehen der beiden Motivfiguren, des Neffen und Erben, das schon im Vorspiel, durch die aufeinanderfolgende Erledigung der Exposition des beiderseitigen Antheils an der Handlung, bezeichnet wird. Die chinesische Anschauung spielt überall in's Dualistische. Der Dualismus ist der angeborene Strabismus der Verstandes-Auffassung. Nur die Anschauung sub specie aeterni giebt den normalen, einheitlichen Blick.

Nach dem Abgang des Neffen beschäftigt sich der Alte mit dem Schicksal des erhofften Leibeserben. Zu dem Zwecke theilt er sein Vermögen unter Frau und Kinder, Tochter und Schwiegersohn, nachdem er alle Schuldwechsel, zur Sühne des möglicherweise beim Erwerbe seiner Reichthümer begangenen Unrechts, nicht ohne Einspruch von Seiten seines Weibes und Schwiegersohns, verbrannt. Zugleich glaubt er, durch dieses Geldopfer sich beim Himmel liebes Kind zu machen, und als Gegengeschenk von ihm einen männlichen Erben zu erlangen. Er will sich auf sein Landgut zurückziehen, und seine alten Tage daselbst in Ruhe verleben. Die Kebsmagd Seaon-mei mit dem Ungeborenen lässt er in den besten Händen: in den Händen seines braven Weibes und seines redlichen Schwiegersohns, zurück. Die Anstalten, die der Alte in der Exposition trifft, sind gerade so klug, wie die von Gevatter Lear. Unter andern bestimmt unser Lin-Tsung-Sheu: Die Seaon-mei, sein Kebsweib, möge sie nun einen Knaben oder ein Mädchen gebären, bleibt Eigenthum seines rechtmässigen Weibes. „Du kannst sie,“ sagt er zu seiner Frau, „vermiethen, verkaufen — ganz nach deinem Belieben.“ Nur möchte sie die Kebsin nicht misshandeln — schelten so viel sie will, nur nicht schlagen. Zwischendurch singt er seine Strophen und geht dann auf's Land, wo er die frohe Botschaft von der Geburt eines männlichen Erben erwarten will.

Nun meint aber Chang-lang gegen seine Frau, Yin-chang, gleich in der ersten Scene des ersten Actes: „Männlicher oder

weiblicher Erbe, in jedem Falle kommt er, bei einem männlichen, um das ganze, bei einem weiblichen, um das halbe Vermögen. Die Frau beschwichtigt ihn; sie werde Mutter und Kind schon zu beseitigen wissen. Ihrer Mutter macht sie denn auch gleich weiss: die Seaon-mei wäre diesen Morgen ausgegangen, und sey verschwunden. Die Alte hat nichts Eiligeres zu thun, als die Neuigkeit ihrem Alten zu überbringen, der auf seinem Landgut der Nachricht von der Geburt seines männlichen Erben entgegensieht. Er spricht schon darauf hin zu seinem Diener von den Schweinen und Schafen, die er zum Geburtsfeste eines Söhnchens werde schlachten lassen. Hat sich was mit den Schweinen und Schafen. Weib, Tochter und Chang-lang sind schon da mit der Meldung: Mutter und Kind, Kebsweib und Erbe, beide spurlos verschwunden. Der verzweifelnde Alte lässt sich von Frau, Tochter und Schwiegersohn, nacheinander, wie sie der Diener vorführt, die Unglückspost wiederholen. Er möchte das ganze für einen unter ihnen verabredeten Scherz halten, um ihn nicht mit der frohen Botschaft vor Freuden zu tödten. Des Gegentheils versichert, bricht er in heftiges Weinen aus, unter bitteren Vorwürfen gegen sein Weib, die er des Einverständnisses mit ihrem Schwiegersohn beschuldigt, dem sie das ganze Vermögen zuwenden wolle. In seinem Jammer denkt er wieder an all das Unrecht, das er im Erwerbe seines Vermögens mochte begangen haben, und macht sich auf nach den Tempeln, wohin er sämmtliche Arme der Umgegend durch eine Aufforderung hatte zusammenberufen lassen, um durch reichliche Almosen den Himmel zu versöhnen. Chang-lang soll an alle vier Ecken der Stadt die Aufforderung anschlagen. Er könne sein Geld sparen, meint die Alte, da er doch auf keinen Erben mehr hoffen dürfte, der sein Grab ehren werde, an dessen Rand er schon stehe. Mit diesem Herzenstrost wankt der Greis, in Begleitung seiner Familie, nach der Stadt zurück. Die Tochter, die den letzten Act mit der freudigen Ueberraschung bereits in der Tasche hat, wovon aber keine Menschenseele im Publicum etwas ahnet, — die liebreiche Tochter hilft den Vater in seinem Verzweiflungswahn bestärken, unbesorgt um die Gefahr: der Schmerz könne den alten Mann tödten. Sie baut auf die erhabene Wirkung, die das Ueberraschungsmittel in ihrer gestickten Leibtasche nach drei Jahren ausüben wird,

und verhält sich bis dahin still und schweigsam, wie es einer wohlgesitteten Chinesin und ehrerbietigen Tochter ziemt.

Im zweiten Act geschieht die Almosenvertheilung an die Bettler im Tempel Kae-yuen. Durch wen? Durch den redlichen Chang-lang, der die Silberstücke wie ein Taschenspieler verschwinden lässt, und sie dann aus dem Aermel schüttelt. Welcher Freudentag für die Bettler im Tempel Kae-yuen! Die Bettler zanken und balgen sich um ganze und halbe Unzen. „Einer darunter schmäht den Genossen „kinderloser Wicht!" Das hört unser armer Lin-Tsung-Sheu. Die Worte fallen ihm auf's Herz. Bei Seite nagt er daran: „Diese Worte machen mein Fleisch erbeben, kinderloser Wicht! — Oh, gewiss wird das mein Ende seyn. Mir ist um's Herz, als hätte man mir darauf heisses Oel getröpfelt. Oh! Obwohl er lächelt, birgt er doch einen Dolch hinter diesem Lächeln." Das Begegniss ist dramatisch und wirkungsvoll benutzt. Minder wohlthätig wirkt das Gespräch von Chang-lang mit dem Neffen, Yin-sun, der unter den Bettlern den Vetter um ein Almosen anspricht. Chang-lang weist ihn höhnisch ab mit dem Bemerken: das Geld sey schon ausgetheilt. Dazu kommt der alte Onkel, leider mit der Tante. Diese giebt dem Schwiegersohn Recht. Der Neffe wünscht nur einiges Geld geborgt. Die Tante fragt nach Bürgschaft und Sicherheit, Zeugen und Notar. Chang-lang preist die Weisheit der Schwiegermutter. „Schweig du!" ruft der Alte erzürnt, „du abscheulicher Geselle! Was geht das dich an?" und sagt auch der Alten seine Meinung, die keine Antwort schuldig bleibt. Die Scene im Tempel hat ihre Verdienste. Der Alte rafft sich doch hier zu einigem Widerstande auf. Er fordert die Wirthschafts- und Kassen-Schlüssel von seinem Weibe zurück und händigt sie ein — Wem? Dem Chang-lang und der Tochter, die doch für ihn und uns mit ihrem Manne und ihrer Mutter an Einem Strange zieht. Chang-lang versäumt auch nicht, den Neffen damit aufzuziehen. Der Alte fragt diesen nach den hundert Silberstücken, die er von ihm erhalten. Der Neffe bekennt, er habe sie mit guten Freunden verthan. Der Onkel tadelt ihn mit Sanftheit; giebt ihm gute Lehren; ermahnt ihn, seinen ursprünglichen Erwerb: Kinderunterricht, wieder aufzunehmen. Der Neffe erbittet sich eine geringe Summe zur Errichtung eines Kramgeschäftes. Der Onkel redet

ihm das aus, und legt ihm die Vorzüge des Gelehrten und Lehrstandes an's Herz; heisst Frau und Kinder voraus gehen; er wolle blos noch dem Jungen das Gewissen schärfen. Im Grunde aber will er sein Herz vor ihm ausschütten, sein kummervolles Herz. Sobald er sich allein glaubt mit dem Neffen, stürzten ihm die Thränen aus den Augen. Aber das Weib steht wieder vor ihm da. Er leugnet betroffen die Thränen ab, und meint, die Augen wässern ihm vor Alter. Dem Neffen giebt er heimlich einen Wink: er möchte sich die zwei Silberstücke aus dem Boote holen, die dort lägen, und empfiehlt ihm den Besuch der Familiengräber. Im Weggehn schmäht die Alte und flucht noch ein Tüchtiges gegen den Burschen, und droht ihm, wenn er sich vor ihrem Hause blicken lasse, Arme und Beine zerschlagen zu lassen. Nachdem sie ausgetobt, fordert sie den Alten auf, sie zu begleiten, und entfernt sich mit ihm. Der Neffe schliesst den Act mit der Bemerkung: dass ihm die paar Silberstücke doch auf ein paar Tage das Leben fristen werden. Wenn der Bursche nur nicht ein gar so verlotterter Strolch wäre! Das Silberpapier, das er im dritten Act auf den Familiengräbern verbrennt, wirft keinen Schimmer auch nur von papierenem Silberglanz auf die Lumpen seiner innern Lumpigkeit.

Von dieser Opferung am Frühlings-Gräberfest (Tsing-ming) war schon oben die Rede. Der Act ist als Schilderung eines so wichtigen chinesischen Familienbrauchs von Interesse. Die Alte erscheint bei der Ceremonie wie ausgewechselt; sanft und fromm und friedfertig: ein Charakter-Umschlag, der vom Gesichtspunkte der dramatischen Psychologie sein Bedenken hätte, wenn eine europäische Kritik überhaupt im Stande wäre, die Wirkung einer solchen Gräber-Situation auf eine chinesische Tante zu begreifen und zu würdigen. Der Alte setzt ihr, während des Opferschmauses, auseinander, um wie viel ein Neffe an sich schon würdiger ist, als ein Schwiegersohn, und um wie viel er vollends auf der Familienwage schwerer in's Gewicht fällt, als ein angeheiratheter Eidam. Der Alten schlägt das Tante-Gewissen; sie wünscht sich mit dem Neffen auszusöhnen, der so pünktlich seine Gräberpflicht erfüllt. Die rührende Scene findet denn auch statt, sobald sie des Neffen ansichtig wird. Groll und Hass, Prügel und Schimpfreden opfert sie auf dem Familiengrabe; aller Hader, alle Feind-

schaft vergessen und begraben. Die böse Sieben liegt als liebevolle Tante dem Neffen in den Armen. Der Alte traut seinen Augen nicht; glaubt zu träumen. „Dieses glückliche Ereigniss“, ruft er, „kommt vom Himmel; ein närrisches Weib hat ihren Verstand wiedergekriegt!“ Ein Wunder! Noch mehr: Sie wendet nun ihren ganzen Groll gegen die Tochter und sogar gegen ihren Liebling, Schwiegersohn Chang-lang, weil sie die vorschriftsmässige Opferzeit versäumt.

Nun haben sich die Zeiten erfüllt; die drei Jahre sind um; der letzte Act vor der Thür; nun schlägt die Stunde für die Wirthschaftstasche, wo diese sich öffnen darf, um mit der freudevollen Ueberraschungs-Katastrophe endlich herauszurücken. Letztere kann noch von Glück sagen, dass unser Stück nicht statt vier, zwei und vierzig Acte, wie die „Geschichte einer Laute“, hat, und dass „der Erbe“ des Greises in dessen alten Tagen nicht selber als steinalter Mann am Schlusse zum Vorschein kommt.

So aber kommt der Erbe, als dreijähriger Junge, an der Hand seiner Mutter Seaon-mei; beide dem greisen Vater, zu seinem, irren wir nicht, 64sten Geburtstage, den er heute gerade feiert, von der Tochter als Angebinde bescheert. Nur eben noch hatte der Alte dem Schwiegersohn und der Tochter den Einlass verweigert und sich ihren Glückwunsch zum Geburtstage verbeten. Die Fürbitte des Neffen — der erste anständige Zug des wiederaufgenommenen verlorenen Brudersohns — dessen und der Tante vereinte Fürbitten scheinen an der Festigkeit des Alten abzuprallen. Doch Naturen wie seine bringen es höchstens zur Härte von verhärtetem Wachs und werden weich, so wie sie warm werden, und in der Hitze des Zorns am weichsten. Sein Widerstand gegen die Fürbitten, nachdem er sich heiss geeifert, tröpfelt in die an den Neffen gerichteten Worte aus: „Yin-sun, geh und sage, wenn draussen irgend Einer wartet, der uns so nahe verwandt ist wie du, mag er immerhin eintreten. Der Neffe richtet es an der Thür wörtlich aus: da ruft der heimliche Engel von Tochter auf dem Flur: „Seaon-mei, komm mit deinem Kinde zu meinem Vater!“ Eine treffliche Schluss-Situation. Der Alte empfängt die Entlaufene — denn dafür muss er sie halten — nicht zum besten. Ob sie denn den Spruch vergessen: „Mann und Weib für Einen Tag, nicht Zeit noch Alter trennen mag?“

Seaon-mei. Herr, ich hab' euch hier euren Sohn mitgebracht.
Lin-Tsung. Mein Sohn? — Wer ist mein Sohn?
Seaon-mei. Ist es dieser nicht?
Lin-Tsung. Ja, wahrhaftig, es ist mein Sohn! Lasst uns an diesem Tage nicht weiter fragen, wer Recht und wer Unrecht hat. — Frau, nun haben wir Einen gefunden, der um uns trauern wird! Kind, nenne mich Vater! (Der Knabe ruft ihm zu: Vater!) Ha, wie dieser Laut mich entzückt!

Nun lässt er Tochter und Schwiegersohn hereinrufen. Die Tochter giebt ihm Aufschluss über Alles: Sein Alter bedenkend, und damit sein Stamm nicht mit der Wurzel absterbe, habe sie Mutter und Söhnlein an einem sichern Orte die drei Jahre her verborgen gehalten. Er möchte nun seinen Groll gegen sie fahren lassen, und ihr wieder die Wirthschaftsführung anvertrauen. „Wie konnte ich“ — spricht uns der Alte aus der Seele — „das Alles ahnen, wenn du es mir verschwiegst!“ Neffe Yin-sun händigt dem Onkel die Wirthschaftsschlüssel wieder ein, mit der Glosse: seine eintägige Factotumschaft sey nun zu Ende. Der im Erben auf seine alten Tagen glückliche Jubilargreis und Vater nimmt nun eine schliessliche Theilung seines Vermögens vor, unter Tochter, Neffen und Sohn. Der abscheuliche Schwiegersohn, Chang-lang, bleibt verstossen und verworfen. Man merke wohl! Den Alten erfreut im Sohne der Erbe. Der nächste männliche Verwandte, der an seinem Grabe die Trauerceremonie verrichten würde. Die Tochter erhält heimlich im Kinde nur diesen Sprössling, wie den Absenker einer Trauerweide für das Familiengrab. Wäre der Vater inzwischen vor Kummer und Gram über das verschwundene Kind gestorben: so hätte ihm doch die vorsorgliche Tochter einen männlichen Erben insgeheim erhalten, der in Trauerkleidern der Leiche des Vaters folgen konnte, und am Grabe Silberpapier verbrennen. Von Herzensbedürfniss, Familiengemüth, von Liebe und Seeleninnigkeit, von Herzleid um den Verlust, von Wonne und Entzücken ob dem Besitze eines Seelengutes, eines Wesens, dessen Innerstes mit dem unsern verwebt ist, wie die eine Herzenshälfte mit der andern, wie die feinsten Nervenfasern und das zarteste Geäder mit der Substanz des Herzens; wie der geistige Lebenshauch mit dem Herzblut — von solcher zärtlichen Durchdringung des Persönlichen eines um sein Selbst geliebten Wesens, von solcher Familien-Seele zeigt dieses chinesische Fa-

miliendrama nicht die leiseste Regung. Was diesen Punkt, was Herzensliebe anbelangt, ist es darin so öde und ausgestorben wie in einem Kirchhof; stellt unser chinesisches Familienstück selbst nur ein Familiengrab vor, worauf so viel Blatt Papier verbrannt worden, als vier Acte mit einem Voract bedürfen. Auch ist das Formelle daran zu loben. Es läuft von der Theater-Spuhle so glatt, wie irgend ein ähnliches Familienspiel unserer Bühnen. Der Dialog hat den bürgerlichen Familienton; er schmeckt ganz hausbacken. Es ist die Sprache des mittlern Bürgerstandes, wie ihm der Schnabel in der ganzen Welt gewachsen ist. Dasselbe gilt von den Charakteren. Die Figuren sind die stehenden Familientypen aller ähnlichen Dramen in den fünf Welttheilen; nur dass vielleicht in dem europäischen die Neffen und Chang-lang's mit etwas mehr Bühnenconvenienz behandelt werden. Und wer weiss, ob zu deren Vortheil? Iffland's Chang-lang's z. B. sind nur detaillirtere, ausgeklügeltere, grellere Schufte. Und gewisse Figuren in den Familienstücken vom neusten Schlage möchten sich, — die verschrobenen Motive ganz bei Seite gelassen, — von dem chinesischen Neffen vielleicht auch nur durch ein bewussteres und damit noch bramarbasirendes Lumpenthum unterscheiden; wie z. B. in Hebbel'schen Stücken und denen seiner Schule. Wir werden die Verwandtschaft des chinesischen Realismus mit dem gallo-germanischen der letzten Jahrzehnte noch näher zu beleuchten und vielleicht wohl gar bis in die Sturm- und Drang-Periode hinein zu verfolgen haben.

Von Won-han-tchin, dem Dichter des „Erben", ist sonst nichts bekannt, als dass er der Verfasser von noch zwei andern Stücken ist: „Die Liebe des Yu-hü" und „der kleine goldene Pavillon."

Die Sammlung der 100 Yuen-Stücke enthält, ausser dem besprochenen, noch 17 Familienstücke, wovon Bazin eines, das Drama Ho-hon-chan (La tunique confrontée „Der verglichene Rock"), von der Courtisane Tchan-koue-pin, in seinem Théâtre chinois, wie schon berichtet, übersetzt hat. Von zwei andern theilt er den Fabelinhalt in L'Univers, Chine moderne [1]), mit. Das eine, Le sacrifice de Fan et de Tchang, „Das

1) 1853 II. p. 460. Vgl. Le Siècle des Yoüen etc. 1850 p. 357 u. 360.

Opfer des Fan und Tchang" (Fan-tchang-ki-chu) von Kong-ta-yong, behandelt einen zwischen Fan und Tchang geschlossenen und durch Opfer beschworenen Freundschaftsbund. Tchang wird bundbrüchig und grämt sich darüber zu Tode. Seine Leiche wird auf den Leichenwagen gelegt, den, nach dem Brauch, die Verwandten zur Ruhestätte ziehen sollen. Aber o Wunderschreck! die ganze Sippschaft greift in's Geschirr, doch der Wagen bleibt unbeweglich. Er scheint aus demselben Holz gezimmert, woraus die Chinesen selbst geschnitzt sind: er kommt nicht von der Stelle. Der Leichenwagen stände noch auf demselben Fleck, wenn nicht der Todte inzwischen dem bundestreuen Freunde, Fan, im Traume erschienen wäre und ihn von der Unbeweglichkeit seines Wagens in Kenntniss gesetzt hätte. Freund Fan fliegt an Ort und Stelle, verrichtet ein Leichenopfer, spannt sich an der Spitze der gesammten Verwandtschaft vor den Wagen, und hinsaust die Leichenfuhre mit Vettern und Freundschaft ventre à terre bis an die Grabstätte unaufhaltsam. Die Todten fahren schnell in China, und besser als die Lebenden. Die Leiche eines gebrochenen Bundes wird doch wenigstens dort in Galopp begraben, was nicht allerorten so leicht von Statten geht. Bei der Leiche z. B. in der alten Kaiserstadt, an deren Leichenwagen sich sämmtliche 36 Vettern, mit dem treuen Bundesfreunde voraus, sich könnten vorspannen lassen, ohne den Wagen vorwärts zu bringen. Die Bundesleiche bleibt darauf unbeweglich liegen, bis sich an dieselbe, wie an die des Polonius, „eine gewisse Reichsversammlung von politischen Würmern gemacht hat", und bis sie, wie Polonius auf der Treppe zur Gallerie, kann „gewittert", will sagen, gerochen werden.

Tchao-li-yang-fëi, „Die Selbstaufopferung des Tchao-li, von Thsin-kien-fu, das zweite Familienstück, wovon Bazin eine Inhaltsanzeige giebt, bedeutet wortgetreu: „Tchao-li bietet sein eigenes Fett als Opfer dar." Unser Familienstück spielt nämlich zur Zeit des Kaisers Kuang-won, 25 nach Chr., wo die Menschenfresserei in China noch in vollem Flor stand. Eine chinesische Familie ist vor einem solchen Menschenfresserhaufen auf wilder Flucht begriffen. Im Walde hält sie Rast. Sie besteht aus einer Wittwe mit zwei erwachsenen Söhnen. Der Jüngere, Tchao-li, spaltet eben Holz, als ein merkwürdiges Unge-

thüm, Namens Ma-wou, herbeistürzt. Eine Art Timon, der Menschenfeind, bei dem sich der Menschenhass in der Wildniss zur wüthendsten Menschenfresserei ausgebildet. Ma-wou gehört den gebildeten Ständen an, und hatte das Unglück, beim Offizier-Examen durchzufallen, nicht etwa, weil er schlecht beschlagen war, nein, sondern lediglich wegen seiner polizeiwidrigen Hässlichkeit. Diese himmelschreiende Ungerechtigkeit der Menschen schmerzte den scheusslichen Fähndrich tief. „Er fiel in eine Traurigkeit; dann in ein Fasten; drauf in ein Wachen; dann in eine Schwäche; dann in Zerstreuung, und durch solche Stufen“ in einen unbezwinglichen Appetit nach Menschenfleisch. Er stellt sich an die Spitze eines Haufens missvergnügter, gleich ihm, im Examen durchgefallener Menschenfresser und schwört allem, was Mensch heisst, besonders von saftiger Leibesbeschaffenheit, unversöhnliche, blutige Rache. Jeden Tag muss er zu seinem zweiten Frühstück ein frisches Menschenherz, oder wenigstens ein Stück Menschenleber geniessen (et mangeait chaque jour à ses repas un morceau de Coeur ou de foie humain.[1]) Darin erkannte Ma-wou seine geschichtliche Mission, seine civilisatorische Idee. Schon ruht seine riesige Faust auf der Schulter des ältern von den beiden Brüdern, des Tchao-hiao, der eben dabei war, Kräuter und Wurzeln zum Mittagsmahl für die alte Mutter zu suchen. Das durchgefallene Ungeheuer ist im Begriffe, den Jüngling fortzuschleppen und ihn als Gabelfrühstück seiner Rache und seinem Menschenhass zu opfern. Vergeblich sucht der ältere der Brüder den Menschenfeind zu erweichen. Dieser beruft sich auf seinen Racheschwur, seine Mission, seinen Appetit. So möchte er ihm, als Gnadenfrist, doch vergönnen, seiner Mutter noch einmal und zum letztenmal die kindliche Ehrfurcht zu erweisen, und verpflichtet sich mit einem Schwur, spätestens in einer Stunde sich ihm zu stellen. „Wer bürgt mir für dich?“ brüllt der Menschenfresser aus gekränkter Hässlichkeit. „Mein Wort“, erwidert Tchao-hiao. „Ich bin ein Schüler des Confucius, und mein Wort wiegt schwerer als Gold.“ Ma-wou, der eine gute Schulbildung genossen und im Wu-king Bescheid weiss, will dem Burschen ein wenig auf den Zahn fühlen, bevor er ihn auf den seinigen

1) a. a. O. p. 461.

nimmt, und lässt sich mit ihm in eine philosophische Erörterung über die fünf Cardinaltugenden ein, und namentlich über die Bedeutung des Zeichens Sin. Das Oberhaupt der Menschenfresser zieht in der Discussion den Kürzern, und fällt zum zweitenmal durch. Diesmal aber, weil Tchao-hiao besser beschlagen. Aus Respect vor Confucius, und um den jungen Mann auf die Probe zu stellen, gestattet ihm der Menschenfresser, die letzte Ehrfurcht der Mutter zu bezeigen, und entlässt ihn auf's Wort. „Nichts Rührenderes“, versichert Bazin, als die Scene, wo der Aeltere von der Mutter und seinem jüngern Bruder, Tchao-li, Abschied nimmt.“ — Nichts Herzbewegenderes, als der edelmüthige Wettstreit zwischen Mutter und Söhnen. Jedes will sein Leben für den Andern opfern. Tchao-li, der fetter als sein Bruder, entblösst die Brust vor dem Menschenfresser, zeigt ihm das appetitliche Fleisch. Dem Menschenfresser wässern schon die Zähne, aber gleichzeitig auch die Augen. Gerührt von so viel Tugend, fühlt er sein menschenfresserisches Gemüth erweichen. Er denkt nicht mehr an's Examen, an seine Hässlichkeit, schenkt dem Tchao-hiao die Leber, dem jüngern Bruder das appetitliche Bruststück, nicht aber uns das köstliche Familienstück, das der edelste der Menschenfresser mit einer der schönsten Entsagungen der Bühne beschliesst, nachdem er, von gefühlvollen Thränen erschöpft, den rührendsten Abschied von der nicht aufgefressenen Familie genommen. Nichts Rührenderes als diese Abschiedsscene! „Rien de plus touchant!“ Und wie gut ihm diese Rührung zu Gesicht steht! Hätte er so bei der Prüfung ausgesehen, würden ihn die Examinatoren sicher nicht haben durchfallen lassen. Ja sie wären ihm zuvorgekommen, und hätten ihn vor Liebe aufgefressen.

Hān - Kung - Tsiu,

oder

der Kummer im Palast der Hān (The sorrows of Han),

von Ma-Tchi-Yuēn.

Die Bezeichnung „Tragödie“ für dieses ebenfalls aus den „hundert Schauspielen der Yuēn“ ausgewählte Drama rührt von dem englischen Uebersetzer desselben, John Francis Davis, her. Die Dramaturgie der Chinesen kennt die Unterscheidung zwischen Tragödie und Komödie nicht, so wenig wie Hans Sachs oder die

spanische Komödie, für welche Calderon's Arzt seiner Ehre auch eine Comedia ist. „Der Kummer der Hān" nimmt ein trauriges Ende; die Personen sind aus der Geschichte genommen — wenn das hinreicht, um ein Drama zur historischen Tragödie zu stempeln, so ist auch unser Hān-Kung-Tsiu eine solche Tragödie. „Die Moral des Stückes", sagt der Uebersetzer in dem Vorwort, „geht augenscheinlich (evidently) dahin: die schlimmen Folgen der Ueppigkeit, Verweichlichung und Regierungsschlaffheit in einem Herrscher darzustellen." Ist das die Tendenz, und geht diese Moral, im Wege eines Läuterungsprocesses durch die beiden tragischen Affecte, Furcht und Mitleid, aus den Collisionen hervor: dann führt der Kummer der Hān den Namen Tragödie nicht bloss aus Vollmacht des Taufpathen, des Uebersetzers; sondern auch in Kraft der Definition der Tragödie in Aristoteles' Poetik, auf welcher Definition Wesen und Begriff der Tragödie aller Völker und Zeiten beruht, mögen diese davon wissen oder nicht. Mr. Davis' Chinese Tragedy wird uns einen Einblick in ihre Legitimationspapiere gestatten, damit wir selbst daraus ersehen, mit welchem Rechte sie diesen Titel führt.

Wörtlich besagt die Ueberschrift Hān-Kung-Tsiu: „Herbst in dem Palaste des (oder der) Hān." Herbst im figürlichen Sinn für Verdruss, Gram, Kummer u. dgl., wie der „Frühling" den Chinesen ein Bild der Lust und Freude ist. War der Herbst nicht auch die Jahreszeit der griechischen Tragödie zur Feier des im Dionysos verbildlichten Absterbens der Natur? Und der Frühling nicht auch die Wonnezeit der griechischen Komödie, die das Wiedererwachen und Aufblühen in Lust und Jubel feierte?

Hān ist der Name der Dynastie, welcher die Hauptperson unseres Drama's, der Leidens- oder Kummerheld, Kaiser Yuēn-ti, angehört. Die Kämpfe der beiden Fürstenhäuser Tsin und Hān um den Thron von China füllen den Zeitraum von 249 vor Chr. bis in's vierte Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Den ersten Gründer der Tsin-Dynastie lernten wir bereits in Chihwangti, dem „ersten Kaiser", der die grosse Mauer erbaut, kennen. Er war der Enkel eines glücklichen Rebellen und Vasallen der Regenten-Familien der Chan, deren letzten Fürsten, Tungchan-Kiun (249 vor Chr.), dieser Grossvater des Chihwangti, der mächtigste Vasall der Chan, entthront hatte. Aber schon der Nachfolger des

Kaisers Chihwangti erfuhr das gleiche Schicksal von einem glücklichen Abenteuerer, dem Truppenhäuptling Lin-Pang, welcher, unter dem Namen Hān-tsu, Stifter der Hān-Dynastie wurde. Mit seinem Regierungsantritt beginnt die neuere Geschichte China's (202 vor Chr.). Aus dieser Dynastie gingen die meisten und grössten Krieger und Gelehrten hervor, und noch heutigen Tags ist die Benennung „Sohn von Hān“ der Lieblingsname eines Chinesen. „Der Kummer von Hān“ mag daher vielleicht auch in einem allgemeineren Sinne, als Kummer der chinesischen Nation selbst zu nehmen seyn, den diese in der Kränkung und Demüthigung mit erfuhr, welche ihr Kaiser aus der Familie Hān von einem Khan der Tartaren oder Hunnen ertragen musste, deren Herrscher zu Shensi, im nordwestlichen Theile von China, unter dem Namen der Chan-Dynastie, bis 352 n. Chr. regierten; wesshalb auch das Regentenhaus der Hān als die östliche Hān-Dynastie bezeichnet wird, deren Residenz die Stadt Lohyang war. [1])

Davis lässt den Leidenshelden unseres Drama's, Kaiser Yuēn-ti, um 42 v. Chr. den Thron besteigen. Danach wäre derselbe einer der nächsten Vorgänger von Kaiser Ping-ti (Friedenskaiser) gewesen, in dessen Regierungszeit die Geburt des Heilands fällt. Während der Regierung des Kaisers Ming-ti aus der Hān-Dynastie (65 n. Chr.) fand die Gesandtschaft nach Indien statt, in Folge deren die Chinesen mit den Doctrinen des Buddha zuerst bekannt wurden, welche die Schüler desselben um dieselbe Zeit nach China verpflanzten. Vielleicht lernten die Chinesen bei dieser Gelegenheit durch die Inder auch das regelmässige Drama kennen, das sie bis dahin nur als formlose Stegreifposse und Zugabe zu den Luftspringer-Kunststücken gekannt haben mochten.

Worüber grämt sich nun unser Hān? Was ist der Grund seines schweren Kummers, und wie kommt Davis' chinesische Tragödie zu ihrem Titel? Das Herzleid des Hān-Kaisers hat einen allgemeinen und einen besonderen Grund. Die allgemeinere Ursache seines Harms ist der traurige Zustand seines Harems (Nuy-koong); die besondere Ursache, ein schönes Mitglied desselben: die Prinzessin Chaonkeun. Doch lassen wir die Personen

1) Williams, a. a. O. II. p. 215. De Mailla, Hist. gén. de Chine, II. p. 496—526, III. 140—143.

selbst reden, deren Geschichte wir, wenn auch nicht am besten, jedenfalls am ausführlichsten und umständlichsten aus ihrem eigenen Munde erfahren, Dank dem sinnreichen und beneidenswerthen Kunstgriff der chinesischen Technik des Drama's: dass jede Person, gleich beim ersten Auftreten, ihre Lebensbeschreibung und den Inhalt ihrer Rolle aufsagt, wodurch dem Drama selbst Mühe, Zeit und Weitläuftigkeit erspart wird, dasselbe auf Umwegen, mittelst künstlicher Verwickelungen der Handlung, durch Schürzen und Lösen von Knoten u. dgl. zu bewerkstelligen. Der Hauptzweck des Drama's: Befriedigung der Neugierde, wird bei dieser Methode am sichersten und kürzesten erreicht. Dank dieser Methode, haben die praktischen Chinesen Schauspiel und Schauspieler, lange vor Hamlet, zu der abgekürzten Chronik, wenn nicht „ihres Zeitalters," doch ihrer Alterszeit, ihres Berufs, Charakters, Lebenslaufs u. s. w. de facto gemacht, als welche abgekürzte Chroniken der Prinz von Dänemaak die Schauspieler der guten Pflege des dänischen General-Intendanten der Schauspiele und Oberkämmerer, Polonius, auf die Seele bindet. In welcher Ausdehnung die chinesische Theaterperson die abgekürzte Chronik ihrer selbst ist, zeigt kein anderes chinesisches Schauspiel so schlagend, wie unser Kummer des Hān; ein Drama, das von Anfang bis Ende aus lauter solchen abgekürzten Chroniken von autobiographischen Notizen besteht. Drei dergleichen nehmen das ganze Vorspiel ein, das, wie schon bemerkt, den ersten Act, mithin die Exposition, vertritt.

Der Tartaren-Khan, Hanchenyn, eröffnet das Vorspiel nach Vorausschickung seines curriculum vitae, mit einem geschichtlichen Ueberblick, der die tartaro-chinesische Reichshistorie in nuce umfasst, von den Fehden der Dynastien Tsin und Hān bis zum Friedensvertrage, der zwischen den Herrschern der Hān-Dynastie und dem Tartar-Khan, seinem Ahn und Vorgänger im Reiche, zu Stande gekommen, worin als Hauptartikel die Bestimmung sich befindet, dass fortan die Tartar-Khane sich mit chinesischen Prinzessinnen vermählen sollen. Die Reihe sey nun an ihm, Khan Hanchenyn, eine solche Prinzessin, als eigentlicher Hān, heimzuführen, als den er sich ausdrücklich bezeichnet.[1] Demgemäss

1) I am a real descendant of the empire of Han. p. 4.

er denn auch gestern eine Botschaft an den Hān-Kaiser, Yuën-ti abgeschickt, die um eine Prinzessin aus dem kaiserlichen Hause anhalten soll. Nachdem er sein Exposé vor dem Publicum beendet, geht er ab, der Khan, chinesisch Kohan, Hān mit einem K. Ihm folgt der Staatsminister des Kaisers Han ohne K, Seine Excellenz Moonyenshow, mit seinem Lebensabriss, und entwirft sein Charakterbild mit wenigen, meisterhaften Strichen, wozu die grössten Dramatiker sonst alle fünf Acte in Anspruch nehmen. Erst sagt er seinen Minister-Katechismus her, seinen kleinen Macchiavell in der Westentasche, wie üblich in einem Couplet von vier Eingangsversen:

Lasst einen Menschen das Herz eines Geiers und die Krallen eines Adlers besitzen;
Lasst ihn seinen Obern hintergehn, und die unter ihm sind, erdrücken;
Lasst ihn Schmeichelei, Fuchsschwänzelei, Lasterhaftigkeit und Geiz um seine Fahne schaaren:
Und er wird in ihnen einen nachhaltigen Beistand durch das ganze Leben finden.

„Ich bin kein Anderer," fährt er nun fort, „als Moonyenshow, Haus- und Staatsminister des Kaisers Hān. Durch hunderterlei Künste auserlesener Schmeichelei und Geschicklichkeit habe ich den Kaiser zu täuschen gewusst, so dass er seine ganze Lust und Freude nur an mir findet. Auf meine Worte hört er einzig, und befolgt meinen Rath allein. Im Bezirke des Palastes wie ausserhalb desselben, wo ist der Mann, der nicht vor mir sich in den Staub bückt? Wo das menschliche Wesen, das ohne Furcht und Zittern sich mir naht? Meine Hauptkunst — merkt sie euch! — besteht darin, dem Kaiser seine weisen Rathgeber zu verdächtigen und ihn mit den Genüssen der Liebesfreuden zu umspinnen, die er bei den Frauen seines Palastes findet. So stärke und befestige ich meine Macht und Grösse." Das sprechendste Selbstportrait, das zugleich ein Gattungsbild, in wenigen, kräftigen Zügen. Wir kennen nun unsern Minister, wie er leibt und lebt. Er hat seinen Charakter von innen und aussen gezeigt, seine Rolle ausgespielt, und könnte abtreten für immer. Da kommt ihm der Kaiser Yuën-ti in den Weg, der nun seinerseits dem Publicum seine Geschichte, die seines Kummers und seines betrübten Hauses summarisch berichtet in geschmackvoller Kürze. So kurz sie aber ist, so kläglich lautet sie. Er fasst sie

in den Einen Stossseufzer zusammen: „Beim Tode unseres letzten Vaters wurden die weiblichen Bewohner des Palastes sämmtlich zerstreut, und unser Harem (Nuykoong) ist nun vereinsamt und verödet. Wie lässt sich ein solches Wehgeschick ertragen!" „Nichts leichter," lächelt der Minister: „Eure Majestät ist der Sohn des Himmels und der Herr der Erde," der chinesischen nämlich, „sammt allen schönen Bewohnerinnen darauf zwischen 15 und 20 Jahren. Es bedarf nur eines Winkes von Ew. Majestät, und Commissionäre bevölkern den Harem mit den auserlesensten Schönheiten des himmlischen Reichs." Der kummervolle Kaiser ernennt ihn sofort zum „Minister der Mädchen-Auswahl" (minister of selection), versieht ihn mit der nöthigen Vollmacht, und entlässt ihn mit den huldvollsten Versicherungen seiner kaiserlichen allergnädigsten Dankbarkeit. Das ist der Inhalt des Vorspiels oder ersten Actes; das die Exposition der Chinese Tragedy, von welcher ihr Uebersetzer sagt: „Die Grösse und die Wichtigkeit des Gegenstandes, der Rang und die Würde der Personen, die tragische Katastrophe, und die strenge Vergeltung der poetischen Gerechtigkeit, müssen die unbedingtesten Bewunderer der griechischen Tragödie und ihrer Regeln mit Befriedigung erfüllen." [1]) Sehen wir zu, ob uns die noch folgenden 10 oder 11 Seiten, woraus die ganze Tragödie besteht, diese Grösse, diese Wichtigkeit, diese Würde, diese tragische Katastrophe und diese Befriedigung bringen.

Act. I. Ecce iterum Crispinus. Wieder unser Staatsminister mit dem russischen Namen Moonyenshow, mit dem Vier-Vers-Zettel im Munde und das Portefeuille unter dem Arm, woraus er dem Publicum Vortrag hält über das, was mittlerweile passirt ist, und was er inzwischen für ein verruchter Kerl gewesen: Die Mädchenschaaren, die er aus dem ganzen Reiche habe zusammentreiben lassen; die Haufen Goldes, die er den Eltern der Mädchen abgepresst für die Ehre, dass ihre Töchter, die schönsten Stadt- und Landknospen China's, durch ihn, in den Frauengemächern des kummervollen Kaisers Hān, als Haremjungfern aufblühen und prangen sollen — bis auf eine, die Tochter eines armen Landmanns, der die Ehre mit der Schönheit der

1) Pref. VI.

Tochter vollauf erkauft glaubte, und dem „Minister der Auswahl“ keine andere Wahl liess, als abzuziehen mit der blossen Schönheit ohne Zulage von hundert Unzen: die Ehrentaxe, seine Harem-Sportel; das Zinsgröschel für jede Zinshenne, die er dem Kaiser Hān in den Hühnerhof liefert. Das soll sie ihm büssen! Er brütet über seine Rache. „Er runzelt die Bräuen, während er einen Racheplan ausheckt“ (He knits his brows and matures his scheme): Ihr Porträt, das er, mit den übrigen Bildnissen der Harem-Bräute, dem Kaiser zur Auswahl vorlegen soll, wird er „in solcher Weise verunstalten,“ dass der Kaiser das Original unter den Ausschuss wirft. „Nichtswürdig ist der Mensch, der nicht in Rache schwelgt.“ Mit diesem trefflichen Minister-Spruch tritt er ab, um dem Urbilde des Portraits, dem er ein Auge auskratzen will, um der Harem-Braut ohne Mitgift, dem Landwirths-Töchterchen, Chaonkeun, Platz zu machen, damit sie nun ihren obligaten Viervers, alsdann ihren Geburtsschein, hierauf ihr Missgeschick mit dem Portrait, wovon wir so eben gehört, dem Publicum kund und zu wissen thut, und schliesslich ihren Schmerz wegen des an ihr so grausam begangenen Raubes der Harem-Ehren zur Laute auszuhauchen. Der Kaiser mit einem Eunuchen, der ein brennendes Licht trägt, ist inzwischen eingetreten; lässt die Lautenspielerin, entzückt von ihrer Musik, vom Eunuchen mit dem Licht herbeirufen; bleibt beim Anblick dieser „vollendeten Schönheit“ wie angewurzelt stehen; erfährt von ihr, was wir schon zweimal wissen, die Geschichte mit dem zerkratzten Portrait (disfigured my portrait by representing a scar under the eyes); befiehlt dem Schliesser des „gelben Thors,“ dem Haremwächter mit dem Licht, das Bildniss herbeizuholen; hebt beim Anblick desselben an eine Arie zu singen, die wehmüthigste Kummer-Arie, ob der Verunstaltung mittelst Zerkratzung; wischt sich die Thränen, und wendet sich zum keeper vom gelben Thor: „Thu' mir den Gefallen, geh' zu meinem Garde-Hauptmann, und sag' ihm, er möchte mir den Moonyenshow sogleich köpfen, und mir nachher Rapport darüber abstatten“; veranstaltet hierauf mit einer Wendung gegen die Lautenschlägerin das huldvoll gnädigste Lächeln, das der kaiserliche Kummer eines Hān aufbringen kann, und spricht: „Komm näher und vernimm unsern kaiserlichen Willen: Wir erheben dich zu unserer Palast-Prinzessin.“

Nach diesen Worten lässt er die Palast-Prinzessin vorläufig allein, worauf ihre Begleiterin bis auf Weiteres die Thür, und sie selbst, die Prinzessin, den Act schliesst, der um kein Wort länger oder kürzer als unsere Inhaltsanzeige; die lyrischen Zöpfe freilich nicht mitgerechnet, die der Engländer anglisirt, will sagen abgeschnitten. In solchen lyrischen Zöpfen liegt aber nicht, wie in denen des Simson, die Stärke eines Dramen-Actes, und noch weniger eines Drama's.

Act II. Er ist eine Seite länger als der erste, aber nicht stärker; vielmehr noch immer kurz genug, um mit Nathan dem Weisen zu fragen: „Kurz und gut? Wo steckt das Gute?" Darin etwa, was der Khan an der Spitze des Actes und seiner Horden erzählt? Was nämlich dieser Kaiser für ein sonderbarer Hān ist, der seine, des Khan, Aufforderung: ihm, den Stipulationen gemäss, eine Prinzessin als Gemahlin zuzuschicken, mit der Bemerkung abwies: die Prinzessin sey noch zu jung. „Hat er nicht eine Menge Frauenzimmer im Palast? Auf Eine mehr oder weniger sollte es ihm ankommen? (The difference was of little consequence). Ich will meinen Gesandten abberufen, und dem Süden des Reiches mit meinen Truppen einen Besuch abstatten." Oder ist das „gut" zum „kurz" des Actes in der aber- und abermaligen Auseinandersetzung zu suchen, die unser eingetretener Minister dem Publicum wieder von abgepressten Geldern, zerkratzten Portrait-Gesichtern u. s. w. verkäut, wie ein Rind mit sieben Mägen? Unter anderen erzählt er auch, dass er nicht den Kopf verloren, sondern sowohl diesen als das Bildniss der Chaonkeun, aber nicht das zerkratzte, dem Tartar-Khan zur Verfügung zu stellen kommt, mit dem Bedeuten, die Chaonkeun, auf das Bildniss hin, vom Kaiser zur Gemahlin sich auszubitten. Bezaubert von dem Portrait, entsendet der Tartar sogleich einen Boten an Kaiser Hān mit dem Auftrag, ihm das Original zuzuführen, wenn der Kaiser Frieden halten will. Die Palast-Prinzessin Chaonkeun steht gerade vor dem Spiegel in ihrem Zimmer mit der Toilette beschäftigt, als Kaiser Hān aus der Audienzhalle, wo er die Reichsgeschäfte stehen und liegen liess, sie beschleicht, und unbemerkt, über ihre Schultern hinweg, ihr unverletztes Bild im Spiegel in einer Arie besingt, die der Uebersetzer unterschlagen, unbekümmert, ob sie uns einigen Ersatz vielleicht für die kahle,

armselige Scene geboten hätte, die nichts weiter enthält, als die trockene Mittheilung des Kaisers an's Publicum, woher er kommt, und wohin er geht. Statt der Liebesarie kommt ein Präsident, recitirt seinen Eintritts-Viervers; meldet dann dem Publicum, was er dem Kaiser zu bestellen hat, und wiederholt diesem gleich hinterher noch einmal die Bestellung des tartarischen Abgesandten, die wir und das chinesische Publicum längst kennen, und zwar aus dem eigenen Munde des Tartar-Khan Hanchenyn kennen. Der Präsident legt dem Kaiser die schlimmen Folgen einer Weigerung an's Herz und warnt ihn mit dem Beispiele des Kaisers Chow-wong von der Thang-Dynastie, der Reich und Leben wegen seiner blinden Liebe zu seiner Palast-Prinzessin oder Kaiserin, Takí, einbüsste. Der Kaiser Hān lässt den Gesandten des Khan eintreten, um uns und dem chinesischen Publicum denselben Kohl abermals durch die Tartaren auftischen zu lassen als farcirten Kohl à la tartare. Nachdem diess geschehen, heisst der Kaiser den Gesandten sich auf sein Zimmer begeben und dort der Ruhe pflegen. Er selbst wünscht von dem Präsidenten ein Auskunftsmittel zu vernehmen, den Tartar-Khan loszuwerden, und die Prinzessin zu behalten. Diese erklärt sich indess bereit, sich für's allgemeine Beste zu opfern. Der Präsident beschwört seinen Kaiser himmelhoch, das Opfer anzunehmen. Auf dem Gipfel seines Kummers willigt Kaiser Hān ein, unter der Bedingung, der Prinzessin einen Abschiedsschmaus an der Grenze zu geben, und mit dem Vorbehalt, nach dem Schmause umzukehren, und, daheim angelangt, den Verräther Moonyenshow tüchtig zu hassen (we will give her a parting feast . . . and then return home to hate the traitor Moonyenshow). Beide, Abschiedsschmaus und Hass, überlässt Act II seinen zwei Collegen, Act III und Act IV, verliert kein Wort weiter und zieht sich mit Kaiser, Präsidenten und Prinzessin in's Innere der Gemächer zurück.

Act III. Abschiedsschmaus an der Grenze bei der Brücke Pāhling. Der Gesandte wird ungeduldig, so bald der Schmaus vorbei ist, und findet Act und Abschied, so kurz sie sind, um die ganze Kürze zu lang. Die Prinzessin legt vor Trennungsleid ihre Prunkgewande ab. Der Kaiser zeigt sich in der ganzen Grösse seines Kummers von Hān mit zwei kurzen Worten: „'s ist geschehen!" ('Tis done!) und nach der Trennung in dem Ausruf:

„Bin ich der grosse Monarch aus dem Geschlechte der Hān?“ Dazu bringt Mr. Davis die Parallel-Stelle aus Shakspeare's Antonius und Cleopatra; die Worte Marc Anton's: „Lieg' hier, du Schatten eines Kaisers!“ (Lie there, thou shadow of an Emperor!) Kaiser Hān mitsammt seinem Kummer, wie schwarz und betrübt dieser seyn mag, ist nicht der Schatten des Schattens vom Schatten eines Kaisers. Eine Null hat mehr Schatten; geschweige dass er dem Schatten von Shakspeare's Marc Anton gliche. Kaiser Hān zieht nun heim mit seinem Kummer, um den Verräther Moonyenshow zu hassen, wie dieser es verdient; der Tartar-Khan mit der Prinzessin Chaonkeun und seinem Heer nordwärts bis zur Grenze seines Reichs, wo er Halt macht am Flusse Amur. [1]) Hier ergreift die Prinzessin einen Becher, leert ihn auf das Wohl des Kaisers Hān, und stürzt sich in den Fluss Amur, oder Sagaheu, auch der „schwarze Drache“ genannt. Der Khan bemüht sich umsonst, sie zu retten, und lässt ihr, als Ersatz, ein Grabmal am Ufer des Flusses errichten, das für alle Zeiten „das immergrüne Grab“ heissen soll. Noch heutigen Tages wird das „grüne Grab“ der Prinzessin Chaonkeun gezeigt, das mitten in der Einöde das ganze Jahr grün bleibt, während alle andern Gewächse rund umher in der Sonnenhitze verwelken und verdorren. Ein treues Abbild unserer Chinese Tragedy, über welche ebenfalls ewig grünes Gras gewachsen ist, mitten in verwelktem Unkraut und Gestrüpp, und die auch so trostlos, leer und öde ist, wie das immergrüne Grab der Prinzessin Chaonkeun, deren Gebeine und Asche es nicht einmal enthält, sondern bloss die „leere Nacht-Räumlichkeit“ eines dumpfen, finstern Loches. So wie der Grabhügel aufgeschüttet ist, giebt der Tartar-Fürst Befehl, den Verräther Moonyenshow, der alles Unheil verschuldet, an Kaiser Hān auszuliefern, mit dem er die alten freundschaftlichen Beziehungen wieder anknüpfen und Frieden und Eintracht, zum Besten beider Staaten, erhalten will; lässt dann zum Aufbruch blasen, und Act III als ewig dürren Wächter des immergrünen Grabes zurück. Schade um den Wächter! Aus diesem Acte liess sich etwas machen; und wie ist er in die Krümpe gegangen. Das dürrste Scenarium-Gerippe des dritten Actes eines ver-

1) Fällt in den Meerbusen von Ochotsk.

trockneten Operntextes hat mehr Fleisch und Mark. Welcher klägliche Anblick! Ein Stecken, woran einige Ausrufungszeichen als Fetzen lungern; ein Grabhüter als verkümmerte Vogelscheuche. Nicht einmal das! Ein elender Pfahl, mit einer darauf gekritzelten Grabschrift; das trübselige Ebenbild von Hān's Kummer. Und das nennt der Engländer eine „tragische Katastrophe," welche die unbedingtesten Bewunderer der griechischen Tragödie und ihrer Regeln befriedigen muss!

Doch wir sind ja noch nicht am Ende. Den vierten, den letzten Act haben wir noch nicht hinter uns. Erschreckt nicht, er beträgt nur eine Seite. Aber was geht nicht Alles auf dieser Seite vor! Die Prinzessin, deren Geist — erschreckt nicht! — dem Kaiser Hān erscheint, welcher vor Kummer und Hass eingeschlafen. Was will sie? Was sie in den vorhergegangenen Acten gewollt hat: dem Publicum erzählen, wer sie ist, und wie sie zu dem Geist gekommen. Kaum ist sie damit fertig, kommt — erschreckt nur nicht! — ein zweiter Geist in Gestalt eines tartarischen Soldaten, und erzählt seine Gespenstergeschichte in zwei Zeilen: Während er schlief, sey die Prinzessin davon gelaufen, und er komme ausser Athem dahergesprengt, um sie abzuholen. Packt sie, und auf und davon. Die Todten reiten schnell; deutsche Todte, wie erst ein todter Tartar, das Urahn-Gespenst jenes, wegen seines telegraphenschnellen Todtenritts weltberühmten Tartaren von Sebastopol, der seiner Zeit dem gallischen Kaiser Hān im Traum erschien, mit dem Phantom dieser Festung im Arm, wie der todte Tartar in unserem vierten Act mit dem Gespenst der chinesischen Prinzessin. Entsetzt fährt Kaiser Hān, der chinesische nämlich, aus dem Schlaf empor; der erste Hān, bei dem sich die Gespenster melden, die sonst bekanntlich der erste Hahnenschrei verscheucht. Darin aber, in dieser Geister-Vision des Kaisers Hān, bemerkt Mr. Davis in einer Note — liegt weiter nichts Besonderes und Ausserordentliches: Sie ist um nichts extravaganter, als — entsetzt euch nicht, wie Kaiser Hān! — als die ähnliche in Shakspeare's Richard III.! Folgt etwa nach der Geistererscheinung ein Monolog wie dort, der von allen Geistererschauern zittert und bebt? Es folgt nichts als eine Zeile, worin Kaiser Hān erzählt, was er im Schlaf gesehen. Darauf erhebt sich ein wildes Klaggeschrei von Wild-

gänsen, Yengo's, was „Kummer" und „Trauer" bedeutet. Drei solcher Schmerzensschreie zählt Kaiser Hān, und vereinigt sich mit dem Gänsegeschrei zu einem Jammer-Duett von drei Zeilen. Beim dritten Gänseschrei ruft der Kaiser: „Dieses Geschrille der Wasservögel vermehrt nur unsern Kummer!" Darauf beschwört ihn ein Kämmerling, dem Kummer Einhalt zu thun, und einige Rücksicht „auf seine geheiligte Person zu nehmen," — wörtlich, wie Mr. Davis bemerkt: „auf seine Drachen-Person," Leongti, im Chinesischen identisch mit „geheiligter Person." So heisst auch der kaiserliche Thron „Drachen-Sitz," der Kaiser selbst: „der Drache," abwechselnd mit „kaiserliche Majestät," und entsprechend dem französischen: Sire. Kaiser Hān lässt sich aber nicht irre machen und muss erst das jammervolle Gänseduett von der verlorenen Prinzessin zu Ende singen, das nur der Präsident mit der Meldung von der so eben erfolgten Ablieferung des gefesselt eingebrachten Staatsministers und Verräthers, Moonyenshow, zum Stillstand bringt. Nun denn — meint der Kaiser — so vollziehet jetzt den Befehl, den ich bereits im zweiten Act dem Hauptmann meiner Leibgarde zukommen liess: „schlagt dem Verräther den Kopf ab, und weihet diesen als Sühnopfer dem Schatten der Prinzessin." Mit diesem Befehl und einem Schluss-Refrain von vier Versen, die, als Miniaturbild der vier Acte, die Hauptmomente noch einmal recapitulirend zusammenfassen, macht Kaiser Hān der komischsten Tragödie, die uns bis jetzt in unserer Geschichte des Drama's vorgekommen, ein kummervolles Ende. Ein Staatsminister, der, statt eines Portefeuille's unterm Arm, eine Prangertafel vor der Brust verdient, als abschreckendes Beispiel. Eine Liebesheldin, deren tragisches Schicksal in einem zerkratzten Portrait besteht, und deren ganzer Aufwand von tragischen Sympathien sich darin erschöpft, dass sie im ersten Act die Laute schlägt, im zweiten vor dem Spiegel steht, im dritten sich in's Wasser wirft, und im vierten als Gespenst erscheint. Für jede Zeile, die sie über vierzig in dem ganzen Stücke spricht, machen wir uns anheischig, eine ganze Hekatombe von solchen Minister-Köpfen ihrem Schatten zu opfern. Ein Held endlich, ein tragischer Liebesheld, ein Kaiserheld, ein Kaiser Hān, der zum Oberhaupt oder Haupthan der Kapaunen seines Harems noch nicht Manns genug ist — fürwahr eine

Tragödie mit einem solchen Personenbestand ist die 18 Seiten nicht werth, die der verdienstvolle Uebersetzer an dieselbe gewendet. Der wahre, eigentliche Held, der Lichtpunkt der Tragödie ist der Eunuch mit dem Licht in der Hand; der Wächter vom gelben Thor, der kein Wort spricht; der das Schloss seines Thors am Munde trägt, und schon darum als die Hauptperson in einem Stücke erscheinen muss, worin keinerlei Pathos zu Worte kommt, keine Gemüthsbewegung mit der Sprache herausgeht; und selbst die Seelensprache der Liebe, wie das Räderwerk im Innern einer Puppe knarrt, die nur „Papa" und „Mama" spricht. Der Kummer des Hān ist die Liebes-Tragödie der stummen Verschnittenen im Harem, und dieser Hān ein Liebesheld, der schon in seiner Jugend ein alter Kapaun gewesen.

Vom Dichter dieser historischen Tragödie Ma-Tchi-Yuën, heisst es in der Biogr. universelle de la Chine: „Er gehört zu den „schönen Genies" (beaux génies) des Zeitalters der Yuën." Der Verfasser einer Geschichte des chinesischen Theaters, der Chinese, Hān-hin-Tseu, berichtet: „Tchi-Yuën habe 13 Theater-Stücke gedichtet, die sämmtlich „von grosser Schönheit." So schön, wie 13 chinesische Damen-Füsse: Füsse in der Nuss gleichsam; auf den kleinsten Raum zusammengequetscht, aber „von grosser Schönheit." Von den 13 Dramen sind nur 7 erhalten: unser „Kummer". „Die Inschrift des Tsieu-Fo", eine Komödie. „Der Pavillon von Yo-Yang." „Der Schlummer des Tchin-po." „Der Traum des Liu-thong-pin." „Die Liebschaften des Pe-lo-thieu" und „Jîn, der Fanatiker —" [1]) sämmtlich besser als unser „Kummer". Warum hat Mr. Davis uns das zu Leide gethan, und nicht lieber eines dieser Stücke von Matchiyuën übersetzt, und uns den „Kummer" erspart?

Tchao - Chi - Cu - Eul,

oder

die kleine Waise aus dem Hause der Tchao,

von Hi-Kiun-Tsiang.

Die Tragödie ist die 85ste in der mehrerwähnten Sammlung der hundert, unter der Dynastie Yuën, verfassten Theaterstücke

1) Vgl. Bazin, Le siècle des Yuën etc. p. 459.

(Yuën-gin-pé-tchong) und das erste chinesische Drama, das in eine europäische Sprache, in die französische, von dem schon genannten Missionspater, Prémare, übersetzt worden. Die neueste Uebersetzung, die von Stan. Julien[1], der zum erstenmal auch die lyrischen Gesangstücke dieses Drama's metrisch übertrug, haben wir leider nicht erlangen können. Das von Voltaire zu seinem L'Orphelin de la Chine, einer der besten Tragödien des französischen „classischen Theaters", benutzte Fabelmotiv hat auch der chinesische Dichter der „Waise des Tchao" einem älteren Stücke entlehnt, dessen Verfasser unbekannt geblieben, und das den Titel führt: „Das geheimnissvolle Kästchen." Das gemeinschaftliche Motiv bildet im „geheimnissvollen Kästchen" und in Voltaire's Orphelin de la Chine, Rettung des kaiserlichen Prinzen und Thronfolgers; bildet in unserer „Waise des Tchao" die Rettung des einzigen Sprösslings aus dem durch Minister-Kabale ausgerotteten Hause des Tchao, des Eidams vom regierenden Kaiser, und die Rächung der Blutschuld durch das zum Jüngling erwachsene Waisenkind, welches — nebenbei bemerkt, ein theatralisches Hauptmoment der Vergeltungsrache — von dem Erbfeind, dem Minister selbst, im eigenen Hause als Pflegesohn unerkannt aufgezogen ward. Da hätten wir ein wirkliches, spannungs- und pathosvolles Drama, ja eine wirkliche, wahrhaftige Tragödie im grossen Styl, wenn die Ausführung dem Fabelmotiv entspräche; wenn der chinesische Kunstgeist sich aus dem todten Verstandes-Formalismus zu einem lebensvollen Styl emporzuschwingen vermöchte; wenn der chinesische Geist überhaupt die Fähigkeit besässe, die Naturgebundenheit des Schamanenthums abzustreifen, und aus dem Raupenzustand einer ideenlosen Verstandesmoral, eines starren Naturzwanges, sich zur Psyche einer geistigen Subjectivität zu entwickeln und zu befreien. Leider werden wir das treffliche Fabelmotiv auch in diesem chinesischen Schauspiel, bis auf einige wenige glückliche Züge und wirksam angelegte, aber verzwickt benutzte Situationen, doch nur als eine dramatische Verstandes-Fratze, erkennen, als einen der unent-

1) Tchao-chi-Kou-Eul, ou l'Orphelin de la Chine, drame en prose et en vers, accompagné de pièces historiques etc. trad. par Mr. Stan. Julien. Paris 1834. 8⁰.

wickelten Embryonen aus der Zahl der hundert Foetuse des anatomisch-dramatischen Yuën-Museums, mit greisem Runzelgesicht und an der eigenen Nabelschnur aufgehängt; einen historisch-dramatischen Foetus, den wir uns, wie ein Curiosum und Naturspiel, werden besehen und von allen Seiten betrachten können.

Tou-ngan-cou, erster Kriegsminister des Kaisers Ling-Kang, trachtet aus hergebrachter Amtsfeindschaft zwischen dem Kriegs- und Civilminister, als Vertretern des Militär- und Bürgerstandes, dem Civilminister Tchao-tun nach dem Leben. Er schickt einen Mörder ab; der Kerl bricht aber den Hals vor dem Streich; Tchao-tun bleibt unverletzt. Nun richtet der Kriegsminister einen grossen Hund ab, Namens Chin-ngao, den ein europäischer Monarch dem Kaiser Ling-Kang, und dieser seinem Kriegsminister geschenkt, und hetzt die Dogge, wie Ritter Kurt in Schiller's Kampf mit dem Drachen seine Hunde, auf eine ausgestopfte Puppe von Gestalt des Ministers Chao-tun, und gekleidet wie dieser. Nach einem Zeitraum von hundert Tagen, und nachdem der Hund ebenso viele Minister-Puppen mit Schafdärmen im Leibe zu Schanden gerissen, ist die Bestie so gut dressirt und einexercirt auf's Zerreissen von Civilministern, wie nur eine Provincial-Correspondenz-Dogge auf das Zerreissen eines Ministers von der entgegengesetzten Partei. Als Tou-ngan-cou seinen Hund so weit hatte, wirft er eines Tages bei einem Ministerconseil, dem der Kaiser präsidirt, ein Wörtchen hin von einem Staatsverräther und Majestätsbeleidiger in der nächsten Umgebung des Kaisers. Erschrocken verlangt der Kaiser die Angabe des Verräthers. Sein Hund Chin-ngao, den ihm Se. Majestät zu verehren geruht, erwiedert der Kriegsminister, kennt allein den Majestätsverbrecher, und würde ihn sogleich herausfinden. Der Kaiser voller Freude: Einst — sagt er — unter der Regierung der glorreichen Kaiser Yao und Chun, gab es einen solchen Hammel, der die Majestätsbeleidiger heraus witterte, und trotz einem Staatsanwalt oder öffentlichen Ankläger, an's Messer lieferte. Sollte ich so glücklich seyn, unter meiner Regierung einen Hund von ähnlicher Beschaffenheit zu besitzen? Wo ist der Wunderhund? Führt ihn mir augenblicklich zu. Der Hund wird an einer Strippe hereingeführt. Den Minister Chao-tun, der gerade dem Kaiser eine Staatsschrift hinreicht, erblicken, wüthend gegen ihn los-

bellen und auf ihn losstürzen, war für unsern Hund ein blosses Vorspiel zu der Hetzjagd, die nun beginnt, als man den Hund, auf Befehl des Kaisers, von der Strippe losliess. Der arme Civilminister lief wie ein verfolgter Hirsch durch alle Palast-Säle, der Bluthund schäumend hinter ihm her. Wehe den Gedärmen Sr. Excellenz, des Civilministers Chao-tun, wenn nicht ein Kriegs-Mandarin aus dem kaiserlichen Gefolge, von dem Schauspiel empört, den Hund niederhieb. Chao-tun entkommt und rettet sich in's Gebirge. Der Kriegsminister, wüthend dass ihm sein Opfer zum zweitenmal entwischte, schreckt dem Kaiser einen Befehl ab, zur Ermordung der ganzen Familie des Tchao-tun sammt Hausgesinde, drei hundert an Zahl. Nur Tchao-tun's Sohn, Tchao-so, blieb mit der Prinzessin, seiner Gemahlin, der Tochter des Kaisers, am Leben. Vorläufig: Weil es nicht gut anging, den Schwiegersohn des Kaisers mit den Andern öffentlich niedermetzeln zu lassen. „Ueberzeugt jedoch" — so schliesst unser Kriegsminister Tou-ngan-cou seinen Selbsteinführungs-Prolog zum Vorspiel, worin er das Alles, wie es hier mitgetheilt ist, dem Publicum erzählt — „Ueberzeugt jedoch, dass, um den Nachwuchs einer Pflanze zu verhüten, man sie bis auf die kleinste Wurzelfaser vertilgen muss, überschickte ich, auf Grund eines angeblichen kaiserlichen Befehls und im Namen des Kaisers, drei Dinge dem Tchao-so: einen Strick, einen Becher mit Gift und einen Dolch, zu beliebiger Auswahl. Ich erwarte Bescheid" — und geht ab. Tchao-so, nachdem er seiner Gemahlin, die er in guter Hoffnung zurücklässt, seinen letzten Wunsch an's Herz gelegt: das Kind, falls es ein Knabe, „die Waise des Tchao" zu nennen, und zum Rächer seines Hauses zu erziehen, wählt, da ihm keine andere Wahl übrig bleibt, von den drei Gnadengeschenken des kaiserlichen Schwiegervaters den Dolch und schneidet sich die Kehle ab, während diese eine Arie singt, vor den Augen seiner Frau und des Ueberbringers der drei Gnaden, der nicht umhin kann, gleich hinterher, zum Schluss des Vorspiels, das Publicum darauf aufmerksam zu machen, dass sich Tchao-so den Hals abgeschnitten.

In der ersten Scene des ersten Actes erfährt Tou-ngan-cou, dass die Prinzessin, Tchao-so's Wittwe, von einem Knaben entbunden worden, dem sie den Namen „die Waise des Tchao" ge-

geben. Auf diese Nachricht lässt der Kriegsminister dem General Hān-Koué den Befehl zustellen, den Palast, worin die Prinzessin in Haft gehalten wird, besetzen, und Jeden, der es wagen würde, den Neugeborenen in Sicherheit zu bringen, zur Stelle hinrichten zu lassen, ihn und dessen ganzes Geschlecht. Die zweite Scene zeigt die Wöchnerin im Gefängniss mit dem Kinde in den Armen, und nicht ermangelnd, zunächst Aufschlüsse über sich und die Bestimmung des Kindes zu geben, die uns drei bis viermal bereits ertheilt worden. Erinnert sich hierauf des einzigen Hausgenossen ihres Gatten, der noch am Leben, Namens Tching-Yng, welchem sie die Zukunft des Kindes anvertrauen könnte. Tching-Yng, Arzt von Profession, nimmt auch schon die dritte Scene in Beschlag, um seine allgemeinen wie besonderen Kennzeichen aufzuzählen. In der vierten setzt er die Prinzessin, die ihm ihre Bitte, sich des Kindes anzunehmen, vorträgt, von dem Befehl des Kriegsministers, in Betreff des Knaben, in Kenntniss. Knieend beschwört sie ihn: „Tching-Yng, erbarmt euch meiner! Die dreihundert Personen, die Tou-ngan-cou ermorden liess, sind in dieser kleinen Waise vereinigt!“ Die ersten ergreifenden Worte, die aus einem unglücklichen Mutterherzen brechen. Gebe der Himmel, der chinesische Tien, dass es nicht auch die letzten und einzigen, dem Pathos der Situation angemessenen seyen! Auf das Bedenken des Tching-Yng, sie könnte, von Drohungen erschreckt, ihn verrathen, verweist sie ihn an ihre Thränen, und — erdrosselt sich mit ihrem Gürtel, zu seiner Beruhigung. Das wäre heroisch, wäre tragisch, wenn es nicht als Stegreifsthat aufträte, und die Wirkung nicht selbst gleichsam in der Wiege erdrosselt, im Keim erstickt würde. Der materielle Act wirkt niemals als Affect. Die That muss eben als eine Folge von gesteigerten und sich entfaltenden Affectmomenten erscheinen als das unter den gegebenen Verhältnissen nothwendige Resultat eines Seelenkampfes, dessen Verzweiflungsstürme sich in mächtigen Empfindungsschlägen entladen. Den Seelenausdruck, den kennt eben der Chinese nicht. Noch schlimmer ist es mit der nächsten Scene bewandt, wo der, zur Besetzung des Palastes vom Kriegsminister beorderte General Hān-Koué den Arzt Tching-Yng anhält, der mit seinem Apothekerkasten aus dem Palaste kommt. Der General thut erst, als glaube er ihm, dass sein Kasten nichts

weiter, als Medicamente enthält; lässt ihn gehen, ruft ihn wieder zurück, wiederholt das Manöver noch einigemal, zu des Arztes nicht geringer Angst und Bestürzung, bis ihn der General schärfer in's Verhör nimmt, abwechselnd dazu singend. Endlich öffnet er den Kasten und findet die kleine Waise darin versteckt. Tching-Yng wirft sich ihm zu Füssen; der General schlägt die schönsten Triller beim Anblick des Kindes; empfiehlt in einer rührenden Arie „die theure Waise" der Fürsorge des vor Angst und Ueberraschung zitternden Arztes. „Tching-Yng, ihr misstraut mir" — ruft der General, stimmt einen Schwanengesang an, und haucht seine zärtliche Generalsseele aus, nachdem er sich mit dem Schwert die Kehle durchschnitten. Dieser wiederholte Stegreifsselbstmord, behufs Vertrauens-Erweckung, kann nur als eine lustige Parodie der unmittelbar vorhergegangenen Selbst-Erdrosselung der Mutter wirken, bei der man wenigstens nicht lacht, wie über diesen Reiter-General, der sich wie eine weichherzige Wickelfrau gebärdet und, was jener verzweifelte Schneidergeselle in der Singposse nur zum Schein thut, der im schönsten Singen mit der Scheere die Arie, wie einen Zwirnsfaden, vor der Gurgel entzweischneidet, — das mit dem Kriegsschwert alles Ernstes ausführt, und sein herzbrechendes Eia-Popeija in der Kehle mitten durchschneidet. Tching-Yng, wackerer Kinderarzt, treuer, aufopferungslustiger Waisenvater, bevor du mit deinem Apothekerkasten, der zugleich eine Kinderschmuggel-Atrappe, in dem nächsten Act, nach dem Dorfe Tai-Ping hinüberläufst — ein wenig Nieswurz für den berühmten englischen Kritiker, Dr. Hurd, der in seiner Abhandlung über poetische Nachahmung [1]) diese Tragödie mit der Elektra des Sophokles vergleicht! Eine Drachme Nieswurz aus deiner Kinder-Hausirer-Apotheke, wackerer Arzt und Apotheker! — Die als Theater-Situation bemerkenswerthe Scene ist übrigens aus dem schon genannten alten Drama, dem Geheimnissvollen Kästchen (Pao-tchoang-ho), fast wörtlich genommen. In diesem ist der Retter des kaiserlichen Prinzen das Haupt der Verschnittenen, Tchin-Lin. Die Rolle des bösen Ministers in der „Waise" spielt dort die Kaiserin selbst, aus Eifersucht gegen eine der Harem-Frauen des Kaisers, die Mutter des Prinzen. Der Apothekerka-

1) Discourse on Poetical imitation. Moral and political dialogues etc. Lond. 1776. 8⁰. II. p. 57.

sten ist eine Variante des „Geheimnissvollen Kästchens.“ In der betreffenden Scene wird jedoch die Kaiserin noch vor dem Oeffnen des Kästchens, worin der neugeborene Prinz liegt, abberufen, und der Chef der Eunuchen bringt sein Schatzkästchen in Sicherheit. [1])

Was sucht nun Tching-Yng im Dorfe Tai-Ping? Den greisen Kong-Lun sucht er auf, der sein hohes Staatsamt niedergelegt und sich in das Dorf Tai-Ping zurückgezogen hat, um hier von den Staatsgeschäften auszuruhen, und seine Musse mit einem gesungenen Signalement seiner Person zu vergnügen, das er dem Publicum in einer Selbsteinführungs-Arie vorträgt. Tching-Yng kommt an, mit dem Kasten auf dem Rücken; setzt ihn ab, um uns zu erzählen, was wir so eben in der Scene vorher vom Kriegsminister und Hundezüchter, Tou-ngan-cu vernommen, dass dieser nämlich, um des Waisenkindes habhaft zu werden, das alte Auskunftsmittel von König Pharao und Herodes hervorgesucht, und den Befehl erlassen, sämmtliche Kinder des himmlischen Reiches unter einem halben Jahr in seinen Palast zu schaffen, damit er sie mit drei Dolchstichen, eins nach dem andern, abschlachte. Vom Diener des Kong-Lun gemeldet, wetteifert Tching-Yng mit dem alten ausgedienten Staatsmann im Wiedererzählen alles dessen, was inzwischen vorgefallen, bis er diesem endlich seine Absicht kundgiebt: das von ihm gerettete Kind, das draussen im Kasten liege, hier bei ihm, als altem Freunde des Hauses der Tchao, unterzubringen und verborgen zu halten. Er, Tching-Yng, besitze ein Söhnlein von gleichem Alter mit der Waise, das er für den kleinen Tchao ausgeben wolle. Kong-Lun möchte sich nun zu dem Kriegsminister verfügen und diesem denunciren, dass er, Tching-Yng, die Waise bei sich versteckt halte. Er sey bereit, sich und sein Kind für die Rettung von Tchao's Söhnlein zu opfern. Kong-Lun verwirft den Plan des Arztes, weil er, Kong-Lun, ein Siebziger, die Erziehung des Waisenkindes nicht würde vollenden können. Er schlägt daher vor, wenn Tching-Yng sein Kind wirklich preis zu geben gesonnen sey, dasselbe ihm, Kong-Lun, zu bringen, und ihn beim Kriegsminister, als heimlichen Bewahrer des kleinen Tchao, anzuzeigen. Der Wü-

1) Bazin, Chine moderne. II. p. 405 ff.

therich werde dann ihn und Tching-Yng's Söhnlein umbringen lassen; er aber, Tching-Yng, könne hernach den kleinen Tchao ruhig und sicher zur Blutrache auferziehen. Die Einwendungen des Arztes, der auf seinen Plan zurückkommt, widerlegt Kong-Lun mit gesungenen Gegengründen. Endlich muss Tching-Yng dem Gewichte von Kong-Lun's altehrwürdigen Arien nachgeben; nimmt Kind und Kasten wieder auf den Rücken, und denuncirt schon im Beginne des dritten Actes beim Kriegsminister den alten Kong-Lun, als heimlichen Pflegevater der Waise von Tchao. Der Kriegsminister, der die Spürnase seines Schweisshundes geerbt, schnüffelt nach dem Beweggrund der Denunciation eines Greises, der dem Angeber nichts zu Leide gethan. Der Beweggrund, den Tching-Yng vorschützt, muss selbst einem Kriegsminister mit der Nase eines Bluthunds plausibel erscheinen. Er sey Vater eines Knäblein von vier Wochen, seines einzigen Erben, sagt der Arzt, den er dadurch, mit allen übrigen Säuglingen des Reiches, vor dem anbefohlenen allgemeinen Kindermord habe retten wollen. In der nächsten Scene hören wir schon den alten in Ruhestand versetzten Staatsdiener, Kong-Lun, Arien unter den Bambushieben singen, die ihm der grässliche Kriegsminister von seinen Soldaten aufzählen lässt, um ihn zum Geständniss und zur Herausgabe des Enkels vom Civilminister Tchao-tun zu zwingen, dessen Freund er, Kong-Lun, gewesen. Damit nicht zufrieden, befiehlt das Scheusal, mit dem verglichen sein Hund die edlere Seele war, befiehlt dem Tching-Yng, einen Bambusstock zu ergreifen und dem greisen Staatswürdner 100 Hiebe herunterzumessen. Kong-Lun singt die mörderischsten Arien, mit dem Bambus um die Wette, der, von Tching-Yng geschwungen, die halsbrecherischsten Triller schlägt. Welche Scene, welche T r a g ö d i e n-Scene! welche Aehnlichkeit mit Sophokles' Elektra! Die Aehnlichkeit müsste denn im „Triff doppelt!" liegen (*παῖσον διπλῆν*), das leider auch Sophokles' Elektra ruft, wie der chinesische Theater-Wütherich Tou-ngan-cu; nur jene in die Scene hinein, wo ihr „Triff doppelt!" vollstreckt wird; während der chinesische Minister einen siebzigjährigen tugendhaften Greis auf der Bühne zerfetzen lässt. Und wie kommen hier die erhabenen Selbstaufopferungs-Motive der beiden edelsten Charaktere des Drama's, des Tching-Yng und Kong-Lun, zu tragisch-dramatischem Aus-

druck? Tching-Yng zerschlägt einem ehrwürdigen Greise die mürben Knochen mit der eindringlichen Aufforderung, das Kind herauszugeben und an's Messer zu liefern, das sein Kind! Und Kong-Lun erträgt die Tortur, um seinen Peiniger zu täuschen, vielleicht auch nebenbei, um dem Freunde das Kind zu retten! So viel unmenschlicher, gegen sich selbst wüthender, henkerknechtlicher Edelmuth — wofür? Um den Erben einer Blutrache zu erziehen, die an einem Elenden nach zwanzig Jahren soll genommen werden, zu ekelhaft nichtswürdig, um den Hunden zum Frass zu dienen! Die hündisch-erhabenen Motive treibt der Schluss des Actes auf die qualvollste Spitze. Ein Soldat hat im Keller von Kong-Lun's Hause das Kind, die vermeinte Waise des Tchao, gefunden. Mit schallendem Gelächter lässt es die Bestie, der Kriegsminister, herbeibringen und, während Kong-lun eine Jammerarie singt, und Tching-Yng sich vor Vaterschmerz krümmt und windet, stösst der Gräuelkerl dem Kinde den Dolch fünfmal nach einander in den kleinen Leib mit teuflischem Wollust-Grinsen: „Ein Stich, zwei Stiche, drei Stiche. — Nun steh' ich auf dem Gipfel meiner Wünsche!“ (Kong-lun singt, Tching-Yng verbirgt seine Thränen.) Den Chinesen blieb es vorbehalten, zu den Hunde-Komödien die entsprechende Tragödie zu dichten. Das vollendete Meisterstück einer solchen Schinder-Tragödie werden wir in dem „Kreidezirkel“ bewundern können. Vorläufig dürfen wir in dem Schluss unseres dritten Actes, formell und nach den Absichts-Motiven betrachtet, einiges Lobenswerthe finden: „Hola, Tou-ngan-cu, verworfenster aller Bösewichter (auch aller Theater-Bösewichter), hab' Acht! Wisse, Gottloser, dass über deinem Haupte ein Himmel waltet, der alle deine Verbrechen sieht und sie dir heimzahlen wird!“ Dies ruft der kannibalisch zerschlagene Kong-Lun seinem Folterknechte zu, und zerschmettert sich das Hirn an einer steinernen Treppenstufe. Tou-ngan-cu schlägt ein helles Gelächter auf, belobt den Tching-Yng, erklärt ihn zu seinem Vertrauensmann und geheimen Agenten, und fordert ihn auf, Wohnung in seinem Palast zu nehmen, wo es ihm an nichts fehlen soll, und wo er der Erziehung seines Sohnes obliegen möge, den der Kriegsminister, da er keinen Erben besitze, an Sohnes Stelle annehme, und dem er sein hohes Staatsamt zu übertragen Willens sey, sobald der Knabe das geeignete Alter würde erreicht

haben. Dieser Actschluss, womit der Bösewicht den Fallstrick seiner Katastrophe selbst knüpft, und als Narr und Düpe seiner Verruchtheit das Basiliskenei der Blutrache selber auszubrüten heimkehrt, ist besser als sein Act, und der Höhepunkt der Tragödie, wenn hier ein lichter Hochpunkt nicht das Stirnauge wäre, das die Scheusslichkeit des Ungethüms nur beleuchtet.

Der vierte Act ist um zwanzig Jahre älter als der dritte. Der Pflegesohn des Schlächters der Tchao, des Ministers Tou-ngan-cu, der den Waisenknaben des Tchao in seinem Hause mit väterlicher Zärtlichkeit zu seinem Verderber erzogen, ist inzwischen rachemündig geworden. Mit freudigem Vaterstolz sieht der Minister den schönen feingebildeten Jüngling herangeblüht, und den Zeitpunkt gekommen, wo er das höchste Ziel seiner verbrecherischen Pläne erreichen, seinen Herrn vom Throne stürzen, den Kaiserthron selbst besteigen, und sein gegenwärtiges Staatsamt dem Pflegesohn würde übertragen können; seinem theuern T c h i n g - P o e i, wie hier die Waise von Tchao heisst. Der Jüngling kehrt aus dem Lager heim. Sein Lehrer und Erzieher, der Arzt Tching-Yng, empfängt ihn im Palaste mit einer Papierrolle, Thränen in den Augen; entfernt sich, von seinen Empfindungen überwältigt ins Nebenzimmer, und lässt die Papierrolle zurück. Tching-Poei entfaltet sie und erblickt staunend in bunten Bildern die tragische Geschichte seines Hauses auf dem Blatte dargestellt, ohne die Bedeutung zu ahnen, und sich die Bilder erklären zu können: Einen Mann in rothem Gewande, der auf Einen in schwarzem Kleide einen grossen Hund hetzt u. s. w. Seine eigene Säuglings-Geschichte: Das Kind im Arzneikasten u. s. w. Singend und deutend wurzelt er im Anschauen der Bilder-Rolle. Tching-Yng kommt aus dem Nebenzimmer. Er erklärt dem Zögling die Bilder zuerst im Allgemeinen, wobei er Schritt für Schritt sämmtliche Ereignisse und Incidenzen der vorhergegangenen Acte, die uns, wie man zu sagen pflegt, zum Halse herauswachsen, an uns vorüberführt. In dieser Situation ist aber die Rückschau von grosser Bedeutsamkeit und Wirkung. Der Jüngling lauscht der Erklärung mit athemloser Begier. Doch begreift er die Beziehung noch nicht und glaubt zu träumen. Nun erst nennt Tching-Yng zu den Figuren die rechten Namen, und wie ein Transparent von dem hineingestellten Licht erhellt wird, so tritt die Bil-

derschrift dem Jüngling nun an die Seele in ihrer schreckenvollen Klarheit: „Ich bin die Waise aus dem Hause der Tchao? Oh, Ihr tödtet mich — ich fühle mich sterben vor Schmerz und Zorn,“ und fällt in Ohnmacht. Das ist trefflich und schön. Zur Besinnung gekommen, bezeugt er dem Lehrer und Erzieher, seinem zweiten Vater, seine kindliche Ehrfurcht. Tching-Yng vergiesst Thränen; er denkt an sein Söhnlein, mit dem er diesen Augenblick erkauft. Tching-Poei singt eine Rache-Arie. Diese Scene, die den vierten Act auch schliesst, ist die erste bisher, die von Verständniss und Gefühl für's Tragische zeugt, und die auch mit tragischer Würde und Haltung durchgeführt erscheint; ist aber auch wieder nur eine Nachahmung der Hauptscene im vierten Act des „Geheimnissvollen Kästchens,“ wo das Oberhaupt des Eunuchen, Tchin-Lin, dem inzwischen an die Regierung gelangten jungen Kaiser, dem vormaligen Insassen des Kästchens, Alles entdeckt. Dergleichen Plagiate begehen die chinesischen Theaterdichter häufig und ungescheut [1]), ohne Pan-tzee, und Cangue, Versohlung mit dem Bambus und den Halsblock befürchten zu dürfen. Der kurze fünfte Act enthält die Vollstreckung der Rachethat und ist wieder ganz chinesisch. Tching-Poei erhält erst zu seiner Rachevollziehung die kaiserliche Vollmacht, die ihm ein Grossoffizier vom Kaiser überbringt. Die Rache wird zur Execution, und die tragische Vergeltung zur Henkerverrichtung. Statt eines Helden der Blutrache, der tragischen Familiensühne, steht vor uns ein Scharfrichter und Blutknecht, in Kraft kaiserlicher Bestallung. Minister Tou-ngan-cu prunkt daher in seiner ganzen Amtspracht mit Gefolge. Tching-Poei begrüsst ihn als Erzbösewicht und Schlächter seiner Familie, befiehlt ihn zu binden und festzuhalten, bis er den Kaiser benachrichtigt, und von diesem die schriftliche Vollmacht, seine Rache auszuführen, in der Tasche hat. Er kann sich den Gaug und dem geknebelten Missethäter die Galgenfrist sparen: der Grossoffizier tritt ihm schon mit der Vollmachts-Bestallung entgegen. Tching-Poei aber spricht: Herr Grossoffizier, ich habe meine Schuldigkeit gethan, thu'n Sie die Ihrige! Mit andern Worten: „Herr, nehmt meine Sache in Eure Hand!“ Recht gern, meint der Grossoffizier und

1) Journ. des Savants, janvier 1843, p. 33.

versieht das Henkeramt aus zweiter Hand: „Ergreift mir den Bösewicht, spannt ihn auf diesen Holzesel, und schneidet ihn in dreitausend kleine Stücke, kein Stück weniger, und ein Stück nach dem andern. Und wenn kein Fetzen Haut und Fleisch mehr an ihm sitzt, dann erst haut ihm den Kopf ab! Besonders aber achtet mir darauf, dass er eines langsamen, martervollen Todes sterbe! Tching-Poei singt dazu eine Freuden-Arie, die zugleich ein Danklied an Tching-Yng, worauf dieser mit seiner Gegendanks-Arie einstimmt. Nachdem diess geschehen, lässt der Grossoffizier Alle niederknien, um ihnen das kaiserliche Urtheil vorzulesen. Dass der Grossoffizier damit zu gleicher Zeit der chinesischen Nation, dem ganzen himmlischen Reich, sich selbst und seiner kaiserlichen Majestät das Verdammungsurtheil verliest, und nebenbei auch über die Tragödie Tchao-Chi-Cou-Ell, so wie über das chinesische Drama im Allgemeinen den Stab bricht, davon ahnt der Chinese nichts. Dazu müsste er ja auch wissen, wo der Hase im Pfeffer liegt, und wo der Sitz des Uebels zu suchen ist; müsste er ja wissen, dass solche Minister nur bei einem solchen Volkszustand, bei einer solchen Regierungsform, kurz, nur unter einer patriarchalisch-despotischen Drachen-Herrschaft möglich sind, wie in China so allenthalben. Hat der Premier- und Kriegsminister Tou-ngan-cu nicht seine Schandthaten unter den Augen seines Herrn und Kaisers, Ling-kong, verübt? Nicht den Hund im Beiseyn und auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers auf den Minister Tchao-tun gehetzt? Nicht mit allerhöchster Genehmigung Sr. Majestät des Kaisers, Ling-kong, die Familie Tchao's ausgerottet und dessen Angehörige zu Hunderten geschlachtet? Oder hat der Kaiser nicht darum gewusst, nicht den eigentlichen Sachverhalt gekannt: was ist das für ein Kaiser, dem zwanzig Jahre solche Gräuel verborgen blieben? Was sind das für Zustände, wo während ganzer zwanzig Jahre solche Schandthaten nicht bis hinauf zum allerhöchsten „Drachensitz" dringen und an die allerhöchsten Ohren schlagen? Und was ist das für ein Volk endlich, unter welchem solche bestialische Grässlichkeiten sich — jahrelang? zwanzig Jahr lang? — Nein, seit fünf Tausend Jahren und täglich ereignen oder sich doch ereignen können? Und was für ein Volk, das noch die Cabinetsordres seiner Landesväter auf den Knien anhört, als Kund-

gebungen des Himmels in Person? Und welcherlei Drama, welcherlei Tragödie und Tragödiendichter kann eine Nation dieses Schlages hervorbringen, wenn nicht eben solche Dramen und solche Dichter, welche die Eier ihrer Drachen noch allerunterthänigst unter ihre poetischen Flügel nehmen und bebrüten? und den Minister für die Eierschale ansehen, die den Landessegen, den Drachen, einschliesst und gefangen hält? Wesshalb sie denn auch alle Brutwärme gegen die tückische Eierschale aufbieten, und zum Ueberfluss mit den Schnäbeln darauf lospicken und loshacken, bis sie bricht und in Stücke geht, damit der Drache zum Heil von Reich und Volk, befreit aus der abscheulichen Schale, mit der ihm zugleich alle Schuppen von den Augen fallen, in seiner Herrlichkeit hervortrete, als Sohn des Himmels. Denn für einen solchen chinesischen Brutvogel, der Alles im buchstäblichen Sinne nimmt, sitzt der Drache in der Eierschale; da doch alle Welt weiss, dass jedes Ei, folglich auch ein Drachenei, seine Schale aus sich herauserzeugt, wie jeder Kaiser oder König seinen Minister: Tel maître tel valet. Wenn aber die Weisen und Dichter eines Volkes die Eier seiner Drachen im Gehren ihres Kleides ausbrüten: Was Wunder, wenn das Volk darin, dass die Drachen beim Ausschlüpfen aus den Eiern die Schale zerbrechen, einen Act landesväterlicher Gerechtigkeit und allerhöchster Fürsorge erblickt, und ihnen auf den Knieen dafür dankt? Wie in unserer „Waise des Tchao" Kaiser Ling-kong seinen harthäutigen Premierminister, der ihm selbst gefährlich wurde, sprengen und zerbrechen musste, wollte er nicht unter dem luftdichten Deckmantel desselben ersticken, und seine Drachenkrone einbüssen. Wenn das Salz des Volkes, seine Weisen und Dichter, taub wird, womit will das Volk seinen Drachen das Drachenthum versalzen? Wenn der Dichter dem Drachen oder Basilisken den Hamlet-Spiegel als Putz- und Schönheits-Spiegel vorhält, wie soll da der Basilisk vor seinem eigenen Spiegelbilde sich zu Tode entsetzen? Wenn der zum Ritter des Volkes geschworene und geweihte Dichter seine Doggen auf das nachgeahmte, durch Künstlers Hand, getreu den wohlbemerkten Zügen, zusammengefügte „Drachenbild" nicht zu hetzen wagt: wie sollen sie, kommt die Stunde, mit dem wirklichen Drachen den Kampf bestehn? Welcher Dichter aber, fragt man, und vollends

welcher chinesische Dichter, kann aus der Drachenhaut seines Volkes heraus? Kann er's nicht, und es steht zu befürchten, dass er's nicht kann: ja dann ist Hopfen und Malz verloren. Dann wird auch das betäubende Getöse sämmtlicher Kriegsgeräthe, Kessel, Pauken, Klapperbleche, womit die Chinesen den Himmelsdrachen, der den verfinsterten Mond verschlingen will, zu verjagen sich beeifern — wird der höllische Lärm all dieser Drachenabschreckungs-Instrumente nicht verhindern können, dass eines schönen Abends das ganze Reich der Mitte, das nicht kleiner und nicht heller als der verfinsterte Mond, von seinem himmlischen Reichsdrachen verschlungen wird, mitsammt seiner fünftausendjährigen Stillstandsgeschichte, die ihm wie ein Höcker auf dem Rücken sitzt. Es müsste denn von ausserhalb sich ein Ritter melden, und dem Drachen zuvorkommen — am Ende wohl gar der Ritter St. George selbst mit seinen englischen Doggen, der den Drachen erlegt; vorausgesetzt nämlich, dass die englischen Doggen bis dahin nicht auch schon auf den Hund gekommen. Die Waise des Tchao fand in dem Arzte Tching-Yng ihren Heiland und Erlöser: wird denn der Waise von China par excellence, der Welt-Waise, dem weltverwaisten China selbst, wird ihm denn kein Tching-Yng, kein Arzt erstehen, der es von Zopf und Drachen heilt?

Wie tief das Drama der Chinesen in beiden, in der Zopf- und Drachenhaut, steckt, das zeigt kein anderes so augenscheinlich, wie ihr bestes Drama; was Technik, Charakterzeichnung, Leben und Bewegung, Styl, Leidenschaft und Vergeltungsmoral betrifft, ihr Musterdrama; ja dasjenige von allen uns bekannten Theaterstücken der Chinesen, das dem europäischen Drama vom modernsten Gepräge, dem „realistischen" Drama, am nächsten kommt; wie dieses von dem chinesischen Kunstgeist ganz und gar durchdrungen und erfüllt scheint — zeigt am schlagendsten das in dieser Richtung virtuoseste, glänzendste Bühnenkraftstück der Chinesen, das von Stanislas Julien übersetzte Schauspiel: „Die Geschichte des Kreidezirkels." Diese „Geschichte" gehört jedoch nicht mehr in den Kreis der geschichtlichen, sondern der von Bazin, als „gerichtliche Dramen" (drames judiciaires) bezeichneten Bühnenstücke der Chinesen. Bevor wir uns damit beschäftigen, müssen wir noch einigen Bemerkungen Bazin's über das

historische Drama der Chinesen gerecht werden. An diesen rühmt der ausgezeichnete französische Sinologe [1]), dass sie Vorzüge besitzen, die man in den trockenen Reichsanalen der chinesischen Geschichtsschreiber vergebens suche. Sie bieten dem Leser ein wahrheitsgetreues Bild des chinesischen Alterthums dar, von 607 v. Chr. bis zum zehnten Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Leisten das wirklich die historischen Dramen der Chinesen, dann mögen sie schätzenswerthe Geschichtsurkunden abgeben; mögen sie „Historien," wie man sonst die Geschichtsdramen nannte, im buchstäblichen Sinne seyn: historische Dramen sind sie nicht. Das Geschichtsdrama soll uns den Geist der Geschichte, die Philosophie der Geschichte, in poetischer Gestalt zur Anschauung und Empfindung bringen; kein Archiv seyn für Zeitgeschichte; oder soll uns diese doch sub specie aeterni der grossen Culturideen der Menschheit erblicken lassen, in den plastischen Formen dichterischer Phantasie und verbildlichter Handlung. Der Franzose rechnet es den historischen Dramen der Chinesen als besonderes Verdienst an, dass man darin „recht angenehm" (fort agréablement) die Geschichte der alten Dynastie der Tscheun; des grossen Machtstreites zwischen Hoeï-wang, Prinzen von Wei, und Wei-wang, Prinzen von Thsi, studiren könne. So z. B. lerne man den Rivalitätsstreit zwischen Sun-piu und Pang-Hiouen aus dem historischen Drama „Der Weg von Ma-ling" kennen. Das Drama „Tchao-kong, Prinz von Tsu," und „Ujuen, der die Flöte spielt" unterrichte uns über die Regierung des Kaisers King-wang und die Sitten der Zeitepoche des Confucius. Das Geschichtsdrama: „Der vom Frost erstarrte San-thsin" mache uns mit der anziehenden Tcheu-Kue-Periode bekannt. Ein dankenswerthes Zeit- und Sittenbild unter der Herrschaft der Hān liefere „Die Wuthausbrüche des Yng-pu." Wir haben an den „Kummer"-Ausbrüchen des Hān übergenug. „Die Hochzeit des Lieou-hiuen-te" und „Der Tod des Toug-tcho" schildere die Sitten des Zeitalters der San-Kue. Ein treues Gemälde von den so überaus fesselnden Sitten der Thang erhalten wir durch die Dramen:

„Der Blätterfall des Ou-thong,"

1) Chine moderne p. 401.

„Der betrogene Betrüger,“
„Sie-jin-kei,“
„Der kleine Commandant,“
„Der wiedergeöffnete Pavillon,“
„Der Tempel des Himmels,“ und
„Der Kampf des Hoeï-tchi-kong.“

Wenn darin der Hauptvorzug der chinesischen historischen Dramen besteht, so gehören sie in den orbis pictus, nicht in die Geschichte des Drama's, die keine Urkunde für Ethnographie, Länder- und Staatenkunde seyn soll. Wir dürfen daher getrost das historische Drama der Chinesen mit der ausführlichen Erörterung der beiden von uns ausgewählten Geschichtsdramen erledigt glauben, und wollen aus den aufgezählten den „Tempel des Himmels“ (Hao-thien-tha), von einem unbekannten Verfasser, nur desshalb noch besonders erwähnen, weil ein Paar Incidenzen darin, wie auch Bazin hervorhebt, an Hamlet erinnern. Eine äussere Aehnlichkeit mit diesem bietet das Stück gleich im Beginne durch den Umstand, dass bei anbrechender Nacht Soldaten die Wache beziehen. Die frappirende Aehnlichkeit liegt aber in dem Erscheinen des Geistes von Prinz Yang-king's Vater; und noch überraschender in dem Berichte, den der Geist von seinem trübseligen Geschick dem Sohne abstattet, dem er im Traum erscheint. Nachdem der Geist des alten Yang-Luing-Kong dem Sohn Kunde von seinem kläglichen Ende gegeben, von seinem Selbstmord, aus Verzweiflung über den an seinem jüngsten Sohn von ruchloser Hand begangenen Mord, fordert er den ältesten seiner Söhne, den Yang-king, auf, seinen Tod zu rächen, und seine Gebeine zu bestatten, die der grausame Gegner auf den Giebel der Pagode des Himmels habe schaffen und dort aufhängen lassen. „Täglich stellen sich hundert Tartaren rings um die Tempel auf, und jeder von ihnen schiesst drei Pfeile gegen meine Gebeine ab. Mein Sohn! Wer vermag die Qualen auszudrücken, die ich erleide. Sie lassen keinen Augenblick nach. Mein Sohn, ich beschwöre dich, verschaffe Linderung meiner Pein durch Opfer. Räche meinen Tod, räche den Tod deines Bruders!“ Seltsamerweise erinnert der chinesische Hamlet auch darin an den Prinzen von Dänemark, dass er nicht zum Handeln kommt. Der chinesische freilich aus poetischer Schwäche

seines Dichters; während Shakspeare's Hamlet aus psychologischen Gründen, von der Verkettung der Verhältnisse, wie von einem Schicksalsnetze, umstrickt, nicht handeln kann. Dieses Nichtkönnen und ihm selbst unbewusste Sichzerarbeiten im eisernen Netze der Situation, in Folge eines nur durch geisterhafte Ahnungschau moralisch gewissen, nicht aber vor aller Welt klar und augenfällig darzulegenden Meuchelmordes, ist sein tragisches Geschick. Ausführlich wurde diess von uns schon 1847 in einer Berliner Zeitschrift, so viel uns bekannt, zuerst nachgewiesen, und wird seines Ortes noch zu näherer Untersuchung kommen. Im chinesischen Stücke vollführt die Rache ein anderer Bruder des Yang-king, und bringt auch die Reste des Vaters zur Ruh; aber, wie gesagt, aus Schuld der Ohnmacht des Dichters, von welcher ein Schatten auch auf Shakspeare fiele, wenn die gangbare Ansicht über Hamlet's Nichthandeln aus Feigheit und Charakterschwäche die richtige wäre. Vom namenlosen Verfasser der „Himmelspagode" (Hao-thien-tha), dem Schöpfer des chinesischen Hamlet, Yang-king, sagt Bazin: „Dieser Autor, der wohlweislich anonym geblieben, darf kaum für einen Menschen von Geist gelten. Er deutet, wie die meisten Dramatiker seiner Zeit, Charaktere, Situationen, oberflächlich an; giebt dürftige Umrisse und ergründet nichts." Ueberlassen wir ihn seiner Namenlosigkeit und kehren wir zurück zu Stanislaus Julien's „gerichtlichem" Drama:

Hoeï - Lán - ki,
oder
Die Geschichte des Kreidezirkels (L'histoire du cercle de craie), von Li-King-Tao.

Das Drama behandelt die Leidensgeschichte einer Courtisane; keiner bussfertigen etwa, dergleichen auch die Heiligengeschichten und Märtyrerlegenden aufweisen; sondern einer vormaligen Buhlerin, Namens Haï-Thang, die nachher die Maitresse eines reichen vornehmen Chinesen, Ma, genannt Kiun-Khing, und schliesslich dessen Nebenfrau wird, und als solche das Marteropfer von Madame Ma, der ersten, legitimen Frau desselben, einer gleissnerischen Eheteufelin, einem chinesischen Hausdrachen von der giftigsten Art, und die so patriarchalisch mütterlich

ihrem Hauswesen vorsteht, als patriarchalisch väterlich der Reichsdrache dem Staat. Nachdem sie, die geschminkte Teufelin, die mit einem Buhlen in Ehebruch lebt, die Kebsin bei ihrem Manne, Herrn Ma, als Ehebrecherin verleumdet, mischt sie ein Giftpülverchen, das sie vom Buhlen erhalten, in die dem Gatten bereitete Suppe, der bei der Mittheilung von der angeblichen Untreue seiner zärtlich geliebten Nebenfrau in Ohnmacht fällt. Die Suppe lässt sie von der Kebsin kochen und dem Manne reichen, nachdem sie unbemerkt das Gift hineingethan; giebt den augenblicklich erfolgten Tod des Gatten der zweiten Frau, der Haï-Thang, Schuld, streitet ihr vor Gericht auch noch das Söhnchen ab, das Haï-Thang dem Mann geboren, und das die Legitime von den bestochenen Hebammen und Nachbarn als das ihrige sich beeidigen lässt. Mit dem gerichtlich ihr zugesprochenen Erben des Ma fällt ihr auch dessen Vermögen zu, das sie in Gemeinschaft mit ihrem Buhlen zu verwalten gedenkt, unbehelligt von der Haï-Thang, der wirklichen Mutter des Kindes, die als Giftmischerin zum Tode verurtheilt wird. Durch welchen Verhörsrichter? In Folge des peinlichen Verhörs, das der Gouverneur und Oberrichter Sou-Choun, ein eben so rechtsunkundiger als cynisch bestechlicher Rechtsverdreher am Tribunal von Tching-tcheou, anstellen lässt. Von wem? Von seinem Gerichtsschreiber Tchao, dessen genaue Kenntniss des peinlichen Gesetzbuchs der Unwissenheit seines Vorgesetzten, des gestrengen Herrn Oberrichters, aushelfen muss. Und wer ist dieser Gerichtsschreiber Tchao? Kein Anderer, als der Liebhaber der legitimen Frau Ma, die in den Gerichtssaal hineinstürzt mit dem Anklageschrei: Gerechtigkeit! Gerechtigkeit! Ein würdiges Hausdrachenweibchen zum Reichsdrachen-Männchen, unter dessen reichsväterlichem Rechtsschutz eine solche Gerichtsscene sich entfaltet! Dank einem Tribunal, dessen Präsident ein unwissender Schurke, vom Volke Moleng genannt, was so viel heisst, als einen doppelsinnigen Rechtsspruch fällen, der beiden Parteien gerecht wird, je nach dem Griff in ihre Geldbeutel. Eine Gerichtsscene sich entfaltet mit einem Verhörsrichter, der ein Giftmischer und Ehebrecher; der eine Unschuldige, auf die Aussage einer Klägerin, torquiren lässt, die seine Maitresse, die seine Ehebruchs- und Vergiftungsgenossin! Und wie torquiren lässt? Mit Bambushieben, die auf den

entblössten Rücken eines jungen unschuldigen Weibes niederschmettern, bis zur Zerfleischung, bis zu Todesohnmachten! Auf den entblössten Leib einer verleumdeten Mutter niederschmettern, deren Herz der Bube zugleich durch den Raub des ihr abgefolterten Kindes zerreisst — ihr abgefoltert, um sich in das Vermögen der Waise mit seiner Schandgenossin zu theilen! Und das Alles unter den Augen des Präsidenten am Gerichtshof von Tchingtcheou, des biedern Sou-Choun und seiner Schöppen! O würdiger Gerichtshof eines segenreichen Drachen-Regiments in Haus und Staat, in Staat und Familie! O des trefflichen chinesischen Marsyas-Schinderschauspiels, als Seiten- und Ergänzungsstück zu dem Griechischen von Apollo's hehrem Lichtgeist erfüllten Drama! Doch begehen wir nicht selbst an dem chinesischen Dichter ein schreiendes Unrecht? Seine Absicht verdient doch jedenfalls Anerkennung und Belobung; die Absicht: seinem Volke ein treues Lebensbild von solchem Regimente vor die Augen zu stellen; sollten auch die Farben und Pinsel zu diesem Bilde chinesischen Folterknechten entlehnt seyn. Der Muth, einen solchen Sittenspiegel seinem Staat und Volke vorzuhalten, müsste schon dem chinesischen Dichter unsere Sympathien erwerben, vermöchte diess auch das glänzende Talent nicht, womit er über das Abscheuliche der Motive und das Empörende seiner Scenenwirkungen zu blenden, und über körperliche Tortur einen Schein und Schimmer von Seelenqual zu werfen versteht. Unzweifelhaft verdiente der Dichter schon um seiner Kühnheit willen, die nur aus einer tiefen sittlichen Ereiferung ob solcher Zustände, nur aus einem edelmenschlichen Mitgefühl mit den Opfern eines Familienwesens, einer Rechtspflege, einer gesellschaftlichen Verderbniss wie diese, entspringen kann — verdiente der Dichter schon darum, weil er das Herz hatte, solche Schäden des Staats- und Familienlebens aufzudecken, unsere Hochachtung und Bewunderung. Welche Wendung giebt er aber seinen Intentionen? Durch welche Mächte lässt er schliesslich die aus den Fugen gewichene häusliche und öffentliche Chinesen-Welt wieder einrenken? Aus welcher obersten Heilsquelle leitet er die poetische Vergeltung und Gerechtigkeit ab? Aus einer Quelle, die eben der Mutterschoss dieser Zustände und die aus dem falschen, freiheits- und entwickelungsfeindlichsten Wahnbegriffe von Staatswohl und Staats-

ordnung entspringt: dass nämlich die Zerrüttung des Gemeinwesens und der Volksmoral die gewissenlose Schlechtigkeit der subalternen Beamten und Verwaltungsbehörden verschulde; dass alles Heil aber, alle Gerechtigkeit, alle Abhülfe und Wiederherstellung segenreicher Zustände von der höchsten Regierungssphäre ausgehe, und von den oberen Verwaltungsämtern in dem Maasse immer reichere Segensfülle sich über Land und Bevölkerungen ergiesse, als jene oberen Regierungskreise der allerhöchsten Machtsphäre näher rücken; als sie dem Souverän näher treten, dem Inbegriff aller Machtfülle, aller Weisheit, allen Rechtes, allen Staatsheils, Segens und Völkerglückes. Da doch Vernunft und Geschichte gerade das Gegentheil lehren: dass nämlich die Verderbniss von oben nach unten fortschreitet; dass der Verfall der Staaten und der Volksgesittung von den Machthabern ausgeht, und zwar in dem Verhältniss, als sie die Volkskraft und Freiheit absorbiren und sich als den Ausfluss aller Machtvollkommenheit und Willensgeltung vergöttern lassen. Das Princip des absoluten Alleinherrschens ist schon an sich die Kern- und Markfäulniss des Staats, denn es ist das Princip der Entwürdigung und Entmenschung des Volkes zum blossen Mittel eines ausschliesslichen Machtgenusses; ist das Princip folglich der absoluten Unsittlichkeit. Und dieses Princip wäre die Quelle gesegneter Volkszustände? Die Quelle des Völkerwohls, der häuslichen und öffentlichen Sitte? Wäre dieser Segensquell noch gar in Form des patriarchalischen Despotismus? Der Absolutismus, der zu allen andern Volksrechten auch noch die Vaterrechte als Majestätsrechte verschlingt, wie Vater Chronos seine Kinder? Der Absolutismus, als Wolf in der Grossmutter-Haube, der sein Volk zum Auffressen lieb hat, wie der Grossmutter-Wolf das Rothkäppchen? Der Absolutismus, als Tartüffe, der, — wie dieser eine ausnehmende gottesfürchtige Liebe zu der Familie seines Freundes Orgon, — eine väterliche Liebe zu der ganzen Familie seines Volkes heuchelt, und der, mit derselben gottesfürchtigen Absicht, wie jener: die Familie zuerst in ihrer Wurzel, in ihrer Ehre und Sittlichkeit, zu untergraben strebt, um dann auch ihren Wohlstand und Besitz an sich zu reissen. Oder untergräbt der Absolutismus, als patriarchalischer Tartüffe, die Völkerfamilie etwa nicht in ihrer Wurzel, in ihrer Ehre und Sittlichkeit, wenn er die Idee des Fa-

milienwesens zerrüttet und verkehrt? Wenn er sein Princip dem Princip der Familie unterschiebt? Denn diese beruht auf der Gewalt der Liebe, nicht auf der Liebe der Gewalt. Der schiere, reine Absolutismus, die legitimirte Gewaltherrschaft, mag, als Uebergangsstufe in der Geschichte der Völker, eine temporäre Berechtigung in Anspruch nehmen; als Durchgangsmoment zur Freiheit, zur „Volkwerdung der Freiheit." Der patriarchalische Despotismus dagegen beruht, seinem Begriffe nach, in der ewigen Unmündigkeit und Kindschaft des Volkes. Uebergangsstufe, Durchgangsmoment, dergleichen Geschichtswandelungen sind mit seinem Zweck und Wesen unvereinbar; sein Name ist ewiger Stillstand. Die grössere Zahl an grossen Herrschern, die China, im Vergleich mit andern geschichtlich bewegtern Staaten, in seine Reichsannalen verzeichnen kann, selbst dieser Vorzug steht im flagranten Widerspruch mit seinem eigenen Stillstandsprincip. Denn es verdankt ihn dem häufigen Wechsel der Dynastien, der bekanntlich in China so oft eintrat, dass durchschnittlich keine chinesische Herrscherfamilie über ein Menschenalter, über 33 Jahre etwa, regierte.[1]) Eine permanente Revolution, innerhalb der Herrscherfolge und Geschlechter, diese war es gerade, die eine Reihe von tüchtigen, auch grossen und hochgesinnten Herrschern emporbrachte. Selbst die Revolutionen in China traf der Fluch seines Staatsgrundgesetzes, der Fluch des Stillstands. Die stehende Revolution erstarrte eben zu einer stillstehenden, bewegungslosen, wie das Mühlrad stehen bleibt unter dem darüber hingewälzten Gewässer. Die wechselnden Dynastien nahmen buchstäblich und unverbrüchlich das Stillstandsprincip an, und beschworen es gleichsam als Reichsgrundgesetz. Daher hatten selbst die grössten Herrscher keinen wesentlichen Einfluss auf die Verbesserung und Hebung der sittlichen Zustände, des Geistescharakters und der Wohlfahrt des chinesischen Volkes. Sie wirkten nicht, mit einem Worte, als Cultur- und Fortschrittsanreger auf den chinesischen Volksgeist, der nach wie vor das stillstehende Mühlrad blieb unter den Fluthen der darüberhinstürzenden Herrscherhäuser. „Welche Regierung die beste sey?" fragt der grosse

1) Williams a. a. O. II. p. 197.

deutsche Dichter [1], und antwortet „Diejenige, die uns lehrt, uns selbst zu regieren.“ Auf diese Selbstregierung der Völker arbeitet die Weltgeschichte hin, wie diejenigen Regierungen, die nicht die besten sind, auf das Gegentheil: auf die Unmöglichkeit einer solchen Selbstregierung, auf das ewige Chinesenthum der Völker hinarbeiten. Auf dasselbe höchste Endziel einer vernunftgemässen Selbstregierung, zunächst des Menschen, und, in fortschreitender Entfaltung und Umfassung, der Völker und der Menschheit, ist auch der letzte, geistigste Absichtszweck des ächten, poetischen Drama's gerichtet. Von solchem geschichtsidealen Compositionszweck ist wohl ein Lichtblick in dem indischen Drama zu gewahren, das die pathosvolle Läuterung und Sühne persönlicher und häuslicher Verhältnisse in eine tieferschaute Beziehung bringt zu dem „Etwas ist faul“ im Mark des Staates, und zwar nicht blos im Mark der untern Staatsbehörden, sondern im Mark des Herrscherstammes, der Regierung, der Wipfelkrone selber. Weit anders im chinesischen Drama, worin von solchem geschichtsphilosophischen Absichtszweck nicht die entfernteste Ahnung, nicht der leiseste Pulsschlag zu spüren.

Den auffallendsten Beweis hiervon giebt der Dichter unseres „Kreidezirkels.“ Wenn irgend ein chinesischer Dramatiker, schien der Verfasser dieses Drama's durch Talent, technisches Vermögen, Gestaltungskraft und Geist zur Andeutung eines solchen Absichtszweckes, bei der Entwickelung und Schlichtung seines dramatischen Knäuels von entsetzenden Familienzuständen in den mittleren Schichten seines Volkes, berufen, ausgerüstet und begabt. Und welchem höchsten Austrag, Ordner und Wiederhersteller legt er gleichwohl den Knäuel zur Abwickelung, zu trostvoller Lösung so grauenhafter Wirrnisse und Zerrüttung von Recht und Sitte, häuslicher und öffentlicher Moral, von solchen anschaudernden, im Innersten verderbten und gangranirten Beamten- und Behördenwesen in die heilbringenden Hände? Einem höhern Beamten! Dem Statthalter und Vorsitzenden des obersten Gerichtshofs zu Khaï-fong-fou; dem gewissenhaften, pflichtstrengen, unerbittlichen Rechtsprecher Pao-Tching, der diess Alles schon durch seine hohe Stellung, von Amtswegen gleichsam ist, der

1) Goethe's Werke, III. S. 199.

unfehlbare Gesetzeshort und Schirmer aus Kaisers Vollmacht und als dessen Stellvertreter. Als ob — und wäre der Wundermann zehnfach dieser auserlesene, hochbegnadete Staatswürdner, Obermandarine und Musterrichter, der er ist, und wär' er Salomon der Weise und Prophet Daniel, als Spruchrichter, in Einer Person — als ob die faulen Schäden, die uns die ersten drei Acte aufgedeckt, blosse Localübel, die ein tüchtiger Schnitt beseitigt, und der Kranke ist zur Stelle wieder frisch und gesund. Eine Verwüstung der Lebensorgane des Staatskörpers, des Familienwesens und der Rechtsverwaltung, wie diejenige, die uns hier enthüllt wird, ist nur die Krankheitserscheinung eines allgemeinen Siechthums; das Symptom eines unheilbaren Gesammtübels des ganzen Organismus; die aufgebrochenen Pestbeulen in Folge einer Blutvergiftung des ganzen, vom Seuchengift seines Herrschaftsprincipes angesteckten Staatskörpers. Wo es solche Unterbeamten giebt, wie Sou-Chun und sein Gerichtsschreiber Tchao, da kann es keinen Oberrichter geben, wie Pao-Tching. Und käme ein solcher weisser Rabe unter diesen Verhältnissen wirklich einmal vor: so könnte er in einem gegebenen Falle ein Beispiel statuiren, die Schuldigen bestrafen, die Unschuldigen frei sprechen. Das Uebel bräche dennoch an einer andern Stelle wieder auf, wie ein Krebsgeschwür. Sind die Untergerichte so unterwühlt und zerfressen, so wird das Rechtsgewissen der Obergerichte auch nicht von Gesundheit strotzen. Weit eher möchten jene nur die Ablagerungsstätte und Sammelherde der faulen Abflüsse aus den verdorbenen Säften der Obertribunale bedeuten, wie diese wiederum den Siechstoff der Gewissens-Fäule aus noch höherer Quelle beziehen und so aufwärts bis zum allerhöchsten Sitz der Giftquelle, dem „Drachen-Sitz", wie die Chinesen ihren Kaiserthron nennen, von woher das Drachengift eines allverpestenden Herrschaftsprincips durch alle Adern und Functionen des Staates sickert, die ganze Mandarinen-Beamtenhierarchie durchfrisst und alle Gewissen vergiftet: Hoc fonte derivata clades In Patriam populumque fluxit[1]): „Aus dieser Quelle floss Verderben über das Vaterland und die Völker." Floss und fliesst jeder Zeit und allenthalben, wo Drachen ihre Sitze aufschlagen, und

1) Hor. Od. III., VI., v. 19 20.

die chinesische Staatsmaxime der Segen ist, der „von oben kommt.“ Dafür hat unser trefflicher dramatischer Photograph des chinesischen Familien- und Untergerichtswesens, der Dichter des Kreidezirkels, weder Sinn noch Verständniss und, wie die Kreise der dramatischen Processe in den Schauspielen aller seiner Collegen, verläuft auch sein „Kreidezirkel“ in einen logischen Zirkel.

Doch was ist es mit dem Kreidezirkel? Noch weiss man nicht, wie das Stück zu dem Titel kommt. „Die Geschichte des Kreidezirkels,“ Hoeï-Lan-Ki. — Was ist das für eine Geschichte, und woher schreibt sich dieser Kreidezirkel? — Von dem Kreise, den der Ausbund aller Verhörsrichter höchster Instanzen, der Herzen- und Nierenprüfer, Pao-Tching, Act IV. Sc. III, am Boden des Gerichtssaales, mit Kreide zu ziehen befiehlt. In die Kreislinie lässt er das Streitobject der beiden Frauen, das Kind stellen, mit der Weisung, dass jede derselben den Kleinen nach ihrer Seite hin zu sich heranziehe. Die wirkliche Mutter werde das Kind ohne Schwierigkeit aus dem Kreidezirkel bringen; die falsche dagegen nicht im Stande seyn, es zu sich hinüberziehen. Was geschieht? Frau Ma reisst mit dem ersten Griff das Kind aus dem Kreise und zu sich heran, während die wirkliche Mutter, die Haï-tang, es nicht vermochte. Pao-Tching befiehlt dem Büttel die Haï-tang, als die nun erwiesene falsche Mutter zu ergreifen und zu züchtigen. — Man schaudert. Wiederholter Versuch, mit demselben Erfolge. „He,“ ruft Pao-Tching, „Stockmeister! Nehmt mir die stärksten Stäbe zur Hand, und peitschet das Weib so derb ihr könnt!“ Betäubt vor Entsetzen, knirscht schon der Leser innerlich, wie erst der Zuschauer, wenn er kein Chinese ist, und wünscht: der chinesische Salomo sässe im Bambusrohr, oder als „Proktosphantasmist,“ wie Nicolai in Goethe's Walpurgisnacht, in einem Blutegel-Sumpf statt auf dem Richterstuhl des obersten Gerichtshofs. Jammernd fleht die unglückliche Haï-Tang, vom zärtlichsten Körper, mit allen Reizen, Kenntnissen und Fertigkeiten einer vornehmen Courtisanen-Bildung ausgestattet und geschmückt, und durch ihr grauenvolles Schicksal zu einer Blutzeugin ihrer Unschuld gefoltert —: „Ich beschwör' euch, Herr! Beschwichtiget euern Zorn, der mich mehr erschreckt, als der tobende Donner, besänftigt diesen drohenden Blick schrecklich wie der von Wolf und Tiger. Bald nachdem

euere Magd mit dem edlen Herrn Ma sich vermählt hatte, gebar sie dieses Kind. Ich nährte es drei Jahre lang mit meiner Milch, widmete ihm alle Sorgfalt, die mütterliche Liebe einflösst. Fror es, erwärmte ich lind und sanft seine zarten Gliederchen. Ach! Wie viele Mühen und Sorgen kostete es mich, um es bis zu seinem fünften Jahre zu erziehen! Schwächlich und zart, wie es ist, wie könnte man das Kind nach entgegengesetzten Seiten hin- und herzerren, ohne dem Aermsten Schaden zu thun? Wüsst' ich, o Herr, mein Söhnchen nicht anders als mit Gefahr, ihm die Aermchen auszurenken oder zu brechen, zurückzuerhalten: ich stürbe lieber unter den Streichen, als dass ich die geringste Anstrengung aufböte, es aus dem Kreise zu ziehen. Habt Mitleid mit uns, gnädiger Herr!" Dann geht ihr Flehen in den herzergreifendsten Gesang über, abwechselnd mit gesprochenen Worten. „Herr," ruft sie, „seht doch selbst!" und ihre Mutterpein schmilzt wieder hin in gesungene Wehgefühle: „Die Aermchen dieses Kindes sind wie Hanfstengel weich und gebrechlich. Kann dieses hartherzige, unmenschliche Weib meine Angst begreifen? Und ihr, Herr, wie mag es nur zugehen, dass ihr das wahre Sachverhältniss nicht entdeckt? Ach! Wie verschieden ist unsere Lage! Sie lebt in Glück und Ansehn; ich in Erniedrigung und mit Schmach bedeckt! Ja, zögen wir Beide gewaltsam dieses zarte Kind, ihr würdet seine kleinen Knochen brechen hören, und sein Fleisch sich lösen sehen vom Gebein!" [1])

Pao-Tching. Obwohl der Sinn des Gesetzes schwer zu

1) Nach der metrischen Uebersetzung der Gesangspartien, die der Verfasser des schon beregten Aufsatzes im Morgenblatt (1844). „Ueber die dramatische Poesie der Chinesen" vom „Sinnreichen Kreis" giebt:

„Ich sollt' es ziehen an den Armen,
Die wie Hanfstengel weich und zart?
Die Andre mag sich nicht erbarmen,
Die Frau, wie Stahl und Stein so hart . . .
Ich fürcht' zu brechen seine Glieder,
Und jene denkt nur auf Gewinn.
Mir sinken diese Hände nieder;
Ihr steht nach Selbstsucht nur der Sinn.
Ja rissen wir nur beide gleich geschwind,
Verloren, ach verloren wär' das Kind."

fassen, ist es doch möglich, den Gedanken des menschlichen Herzens zu ergründen. Ein alter Weise sprach diese denkwürdigen Worte: „Welcher Mensch vermöchte zu verbergen seine Art, habt ihr einmal seine Handlungen beobachtet, den Beweggrund seines Thuns geprüft und den Zweck, den er sich vorgesetzt, erkannt?" Sehet die furchtbare Macht, die in diesem mit Kreide gezogenen Kreise liegt! Im Innersten ihres Herzens wünschte dieses Weib (die Ma) das ganze Vermögen ihres Gatten, des Ma-kiun-king, an sich zu reissen, und desshalb wollte sie auch das Kind sich zueignen. Die Wahrheit aber kommt früher oder später an den Tag!" . . .

Warum aber, du weiser Salomo mit Absalon's Zopf! Warum, du herzensergründender Daniel des Reiches der Mitte, der aber doch dem Drachen, Dagon, opfert, dessen Altäre der junge Hebräer, Nebucadnezar's Hof-Prophet, Traumdeuter und Spruchrichter, umwarf — warum gleichwohl die grausamen Bambushiebe auf die feinen Schultern losdreschen lassen, die so rosenröthlich schimmern, wie, gegen das Sonnenlicht gehalten, das feinste chinesische Porcellan? Wie? Oder kann selbst China's berühmtester, volksthümlichster Spruchrichter, dessen Weisheit im Lande sprichwörtlich geworden; kann selbst die Perle der chinesischen Justiz — während ihre übrigen Vertreter diejenigen sind, denen man die Perle nicht vorwerfen soll — kann der einzige Ehrenretter der chinesischen Rechtspflege unter dem Kaiser Yintsong, von der Dynastie der Sang, kann selbst ein Pao-Tching, dessen Rechtssprüche unter dem langen Titel Long-thou-kongngou [1]) gesammelt worden, kann selbst dieser dem chinesischen Schicksal nicht entgehen: auch Gerechtigkeit nach dem Buchstaben zu üben, der überall tödtet, und in China mit mörderischen Bambushieben tödtet? Konnte selbst ein Pao-Tching nicht anders die Wahrheit an's Licht bringen, und sich als den Nierenprüfer erweisen, der er ist, als wenn er die Stellen, wo beide Nieren sitzen, der Prüfung des Bambusrohrs unterwarf, nachdem er längst das Herz der wahren Mutter, wie ein Eingeweideschauer, durch Zerreissen der Mutterbrust, erprüft hatte und erkannt? Trotz alle-

1) Bazin, Le Siècle des Youen, ou tabl. histor. de la litter. chin. etc. Paris 1850 p. 208.

dem wirkt das erste Seelenmotiv in dieser Bambus-Tragödie vom eingefleischtesten Stock-Pathos, wohlthätig und erquickend; das Seelenmotiv: dass die Mutter unter den grausamsten Peinigungen lieber sterben will, als ihrem Kinde ein Leid anthun durch gewaltsames Zerren seiner zarten Glieder. Ohne dieses mit aller Stärke betonte und dem Innersten entrungene Herzensmotiv würde alles Mitleid mit der unglücklichen Mutter sich an ihren körperlichen Qualen abstumpfen, und von den schallenden Hieben gleichsam und den fleischlichen Schmerzensschreien übertäubt werden. Es ist der einzige Moment, wo ihr Muttergefühl als reine, ungetrübte Seelenqual — und nur diese ist dramatisch und tragisch — hervorbricht. Selbst Philoktet's Jammergeschrei würde nur Ekel und Schauder erregen, ohne sein heroisches Seelenleid, das seine schwärende Fusswunde gleichsam durchtobt und aus seiner Körperpein ächzt. Körperliche Züchtigung vollends ist bühnenunmöglich; und nur in der Komödie, wie in den Fröschen des Aristophanes, von Aeakos an Dionysos und Xanthias parodistisch vollstreckt, von ergötzlicher Wirkung. Als gerichtliche Folter, und gar an einem Weibe vollzogen, kannibalisch, hündisch, chinesisch. Um desswillen Preis ihm, unserem ehrenfesten Pao-Tching! Preis und Lob! Nicht sowohl wegen Salomonis Urtheil, das er erneut, als wegen seiner Ehrenrettung — nicht der chinesischen Justiz, sondern der poetischen Gerechtigkeit. Um des einzigen Herzensschreies, den er der Mutter ausgepresst, lassen wir uns auch die Prügel gefallen, das heisst auf dem Rücken, den Sohlen oder sonst des Gerichtschreibers Tchao, den der Bambus — Heil ihm! — zum Geständniss der vollen Wahrheit bringt. Beneidenswerthe Dramatiker, die aus dem Sitz- oder Gehfleisch ihrer dramatischen Personen ohne Hinzuthun des ihrigen, die Wahrheit herausschlagen, die unsere Aesthetik schlechterdings aus dem Gang der Handlung und der Verkettung der Conflicte an's Licht gebracht wissen will! Jenes verwogene Wort von König Oedipus: ἐξ ὑπαρχῆς φανῶ, „von grundaus bring' ich's an's Licht," macht in der chinesischen Tragödie der Bambus zur realistischen Wahrheit und Alles schweigend ab. Der Bambus ist das tragische Schicksal; seine Schläge selbstredend Schicksalsschläge; die Sohle sein Schwellfuss (Oidipus), an dem er die Wahrheit offenbart. Das ex hyparches giebt er dem

Schwellfuss, wie sich von selbst versteht, nicht heimlich unter den Fuss, sondern öffentlich auf dessen Sohle. Hätte Prometheus das chinesische Bambusrohr gekannt, er würde seinen dem Himmel geraubten Lichtfunken der Erkenntniss nicht in einen Ferulstab, sondern in ein chinesisches Bambusrohr versteckt und so davongetragen haben. Was dem griechischen Prometheus vorenthalten blieb, das gelang dem Sui-jin, dem Prometheus der Chinesen [1]), der das himmlische Feuer in das Mark der Bambusstaude schob, die es den Sohlen mittheilt, woraus sie es wieder, als Licht der Wahrheit hervorlockt, gleichviel ob auf der Schau- oder Schandbühne. Hui, des hellen Lichtes, das der chinesische Prometheus-Stecken hier entwickelt! Das er über Schuld und Unschuld, über den ganzen Process, über den Thatbestand, die Gerichtsverhandlung, die dramatische Handlung, und über ganz China verbreitet! So viel Funken fahren nicht aus dem Schlott eines Hufschmieds, als Se. Excellenz Pao-Tching aus den Hacken seiner Hundsfötter mit dem Stecken der Erkenntniss springen lässt. So viel Feuerzungen belecken die Sohlen der armen Sünder im zehnten Kreis von Dante's Hölle nicht, als aus dem Kreidenkreis im Obergerichtssaal zu Khaï-fong-fou Flammen der Erkenntniss brechen, und die Sohlen von Li-hing-tao's dramatischen Schuften und verdammten Gaunern bestreichen. Die beiden Büttel, Tong-tchao und Sie-pa, welche die in erster Instanz von dem Vergifter ihrer Gattin, dem Gerichtsschreiber Tchao, Liebhaber der Frau Ma, verurtheilte Haï-thang in Ketten und im Holzkragen, aus dem Untergericht der Bezirksstadt Tching-tcheou nach dem Obergericht in der Kreisstadt Khaï-fong-fou, transportiren sollten, und von Frau Ma und ihrem Liebsten sich hatten bestechen lassen, um die Haï-thang auf dem Transporte zu ermorden — die beiden Gerichtsbüttel empfangen für ihre dienstfreundliche Gefälligkeit hundert Bambushiebe aufgemessen. Die beiden Nachbarn und die beiden alten Hebammen für das falsche Zeugniss, wozu sie bestochen worden, jeder achtzig Stockprügel. Sou-chun, dem Vorsitzenden des Untergerichts, dem wird der Sitz, da er keinen Kopf zu verlieren hat, ganz und gar aber-

1) Williams a. a. O. II. p. 198.

kannt, nicht mit Hülfe des Bambus, was eigentlich Schade, auch nicht mit Hülfe des Richtschwertes, was noch mehr Schade; sondern nur figürlich durch Verurtheilung zum Verlust von Mütze, Gürtel und Richtersitz und, ausser Amtsentsetzung, auch noch zum Verluste seines Mandarinenranges und, in Betracht seiner Unfähigkeit im Allgemeinen, zu der besondern Unfähigkeit einer Wiederanstellung. Die beiden Hauptverbrecher, die ehebrecherische Giftmischerin und ihr Genosse, sollen zum Richtplatz geschleift, enthauptet und in hundert und zwanzig kleine Stücke zerschnitten werden, und zwar vom Bruder der Haï-thang, dem ersten Beamten des fünften Gerichtshofs beim Obertribunal von Khaï-fong-fou, dem als besondere Auszeichnung von seinem Vorgesetzten, dem Oberrichter, Pao-Tching, das Scharfrichteramt für diesen Fall übertragen wird. Dieser Bruder der Leidensheldin unserer Henker-Tragödie ist eine der interessantesten Figuren in derselben und mit so vieler Bravour und Lebenswahrheit gezeichnet, dass wir ihn besonders hervorheben müssen, und die Aufmerksamkeit der Vertreter des realistischen Drama's auf ihn vorzugsweise lenken möchten, um an dieser trefflichen Figur das zu lernen und zu studiren, was den Herren von der Realistik in der Regel fehlt: die Kunst, solche Figuren der gemeinen Wirklichkeit durch würdige und wackere Züge so zu veredeln, dass ihre Natur- und Lebenswahrheit dabei gewinnt. Nicht aber, wie es meist bei unseren Pseudopoeten, den Virtuosen der gemeinen Wirklichkeit der Fall, Alltagslumpe mit edlen Zügen so auszustaffiren, dass sie das Ansehen von Dieben bekommen, die sich in den gestohlenen, feinen Kleidern, durch Umstutzung derselben, unkenntlich machen wollen. Schon im Vorspiel ist Tschang-lin, der Bruder der Haï-thang, die dort noch als Hetäre auftritt, der Lichtpunkt der eigenthümlichen, aus seiner Mutter, der Wittwe Tshang und seiner Schwester bestehenden Familie. „O Mutter,“ apostrophirte er die Schwerenothmutter ihrer eigenen Tochter, „von der siebenten Generation bis auf den heutigen Tag waren unsere Vorfahren Beamte. Könnt ihr es nun ertragen, dass dieses niederträchtige Weibsbild ein Geschäft treibt, das unsere Familie entehrt, und unser Haus zu Grunde richtet? So belehrt mich doch, wie ich mich bei andern Leuten zu benehmen habe.“

Wittwe Tshang. Was bringst du da für eitles Geschwätz vor! Wäre es nicht besser, statt zu fürchten, dass deine Schwester dich entehrt, Geld herbei zu schaffen, um mich zu ernähren?

Hai-thang (die aufgetreten). Bruder, willst du ein tüchtiger Junge seyn, so ernähre unsere Mutter.

Tshang-lin. Elende, was treibst du für ein Geschäft! Wenn du das Gespötte der Menschen nicht fürchtest, so ist es an mir, sich davor zu fürchten. Kann ich dich denn nicht züchtigen, elende Creatur? (schlägt sie.)

Wittwe Tchang. Nicht so, sondern mich solltest du schlagen!

Tshang-lin. O Mutter, ich will nicht, dass des Hauses Unordnungen mir bei den Menschen Schmach bereiten. Noch heut gehe ich weg, ich gehe nach Pien-king, und suche meinen Oheim auf, um mir einen Nahrungszweig zu verschaffen. Das Sprüchwort sagt: „Ein junger Mensch muss auf sich selbst sehen.“ Nun bin ich ein Jüngling, ein Chinese, sieben Schuh hoch, und werde doch wahrlich nicht, wenn ich das väterliche Haus verlasse, Hungers sterben.

Und geht, nach einer gesungenen Strophe, auf und davon. In diesem Tshang-lin ist eine Ader von Gretchens Bruder, Valentin; kein Aederchen aber von ihm in Maria Magdalena's Bruder, Karl, dessen Ehrenhaftigkeit darin besteht, dass er ein viel zu sorgloser Bummler ist, um eines Diebstahls fähig zu sein. Ein Wunder, dass er nach dem Fall der Schwester, — dem moralischen und dem in den Brunnen, — beim Schlusswort seines Vaters: „Ich verstehe die Welt nicht mehr,“ den Sinn dazu nicht stille vor sich hinpfeift.

Nach fünf Jahren steht Bruder Tshang-lin im ersten Act als Bettler vor seiner Schwester Haï-thang, die inzwischen die Mutter verloren, des reichen Ma zweite Frau und Mutter eines nun fünfjährigen Knaben geworden. Er bittet um eine Unterstützung. Sie besitzt nichts als ihren Haarschmuck, und den darf sie, aus Rücksicht für ihren Mann, nicht fortgeben. Die arglistige Frau Ma redet ihr zu; Haï-thang entäussert sich nun gerne für den Bruder des Haarschmuckes, den ihm Frau Ma als ihr Eigenthum zustellt, das sie ihm aus Mitleid anbietet, um sich dafür Kleider und Nahrung zu schaffen, da seine Schwester gegen ihre

Bitten und Vorstellungen taub geblieben. Im dritten Act trifft er wieder mit der Schwester zusammen. Aber wie hat das Glücksrad inzwischen umgeschwungen! Sie, von Ketten belastet und den Hals im Blocke, auf der Strasse nach dem Obergericht in der Stadt Kkaï-fong-fou, zwischen zwei Gerichtsdienern, die sie unter Misshandlungen nach dem Orte ihrer Bestimmung schaffen. Er, Tshang-lin, als Beamter bei demselben Obergericht, in Amtsgeschäften auf dem Wege dahin. Nach der Erkennung begegnet er der unglücklichen Schwester mit einer für europäische Leser und Zuschauer empörenden, aber durchaus chinesich realistischen Härte, als Maass für Maass, wegen der Härte, die er vermeintlich von ihr erfahren. Das ist eine Situation, der nur ein Dichter gerecht werden könnte, die aber die blosse realistische Bravour mehr oder minder so behandeln muss, wie unser Chinesische Li-king-tao sie behandelt hat. Denn in der Realistik, in dem Bestreben, die gemeine Wirklichkeit nachzuahmen, wie sie leibt und lebt, besteht eben das Chinesenthum in der Kunst. In solcher Meisterschaft muss natürlich der geborene Chinese unerreichtes Muster bleiben. Uns wenigstens ist kein einziges Drama der europäischen Kunstchinesen, weder ein deutsch- noch ein französisch-realistisches bekannt, das sich in Virtuosität mit dem Kreidezirkel des Li-king-tao messen dürfte; und kein Dramatiker dieser Richtung bekannt, weder bei uns, noch bei den Franzosen, der an diesem Kreidezirkel nicht die Quadratur des Zirkels der dramatischen Realistik zu bewundern und zu studiren hätte. Zugleich aber auch die ernste Absicht zu studiren hätte, mit welcher der Chinesische Dramatiker, unbeschadet der mongolischen Zuchtmittel, im Zwecke der Erbauung, Belohnung und Beruhigung des Volksgewissens, auf einen positiv sittlichen Vergeltungs-Austrag abzielt. Dahingegen unsere Chinesen der dramatischen Realistik jenen Hexenspruch: Schön ist hässlich und hässlich schön, als Thema durch ihre gekünstelten Phantasien über nüchterne Alltagswirklichkeit und Spiessbürgerliche Naturwahrheit mit Abklatschfiguren aus dem gemeinen Leben, hindurchschlingen — Figuren, die um ihr inneres Lumpenthum das buntscheckige, aus Shakspearisirenden Narrenwitzen zusammengeflickte Hanswurstmäntelchen als Schönheitsmäntelchen drapiren und darin — wie seines Orts erhellen wird — als Renomisten ihrer innern Wüst-

heit und Verkommenheit, sich noch blähen und spreizen. Denn — so lautet die Kunstmaxime unserer romantisch-realistischen Chinesen — denn in der Kunst, folglich auch im Drama, wirkt das Schlechte und Gemeine, das niedrig Hässliche, als Reiz und Würze, wie z. B. in der Malerei eine zerlumpte Figur, wenn die Fetzen und Lumpen nur gut gemalt sind und kräftig im Ton. Dabei vergessen nur die wälschen und ihre Nachahmer des moralisch Hässlichen, die deutschen Chinesen, dass der Maler die äussere Zerlumpung zeigt, um uns mit den Wundern seiner Kunst zu ergötzen, die das in der Wirklichkeit Hässliche durch ein harmonisches Spiel von Licht und Schatten, durch schönen Schein veredelt und idealisirt; nicht dass die Figur damit prunke, oder dass der Maler das in der Natur Widrige und Abstossende beschönige, und für schmutzige Lumpen einnehmen, oder gar das Subject selbst in ein gefälliges Licht setzen wollte, an dessen innerer Liederlichkeit, wovon das Aeussere nur der Reflex, wir uns eben so erfreuen und dessen innere Verlumpung eben so schön und fesselnd finden sollen, wie uns, Dank seiner Malertechnik, die äussere Erscheinung anmuthet und erfreut. Auf dem Bilde verhält sich die Figur ganz naiv zu ihrer Erscheinung; während doch der gemeine Lump oder schlechte Kerl, als dramatische Figur, in einem jener Stücke, mit seiner innern Hässlichkeit schön thut und zugleich auch den Maler seiner selbst spielt, der uns für seine geistige und sittliche Verlumpung, seine liederliche Gesinnung, interessiren soll. An solchem beabsichtigt interessanten, koketten Lotterbubenthum krankt wenigstens das chinesische Drama nicht. Es bildet gleichsam das naive, classische Chinesenthum der Bühnenkunst, als Nachahmung der gemeinen Natur, zu jenem romantischen Chinesenthum der Franzosen und ihrer Nachtreter, oder auch unserer zu verdorbenen Shakspeare-Genies verlumpten Schönmaler des sittlich Hässlichen und Ekelhaften. In Rücksicht auf die moralische Tendenz steht daher auch das ächte, das naive, classisch-chinesische Drama des Mittelreichs näher dem altattischen Drama der Griechen, als das romantisch-chinesische oder romantisch-cynische des Balsac, des Dumas fils, Octave Feuillet u. s. w. Der Bambus, als dramatisch-moralischer Hebel, scheint uns noch immer erspriesslicher für Kunst, Leben und Volkserziehung als das grundsätzlich lieder-

liche, en beau gefärbte Drama der Demimonde und der fashionablen Galeeren-Gesinnung.

„Das chinesische Theater," sagt ein kundiger Sinologe, der Verfasser des schon angeführten Aufsatzes im Morgenblatt [1]: Ueber die dramatische Poesie der Chinesen — „das chinesische Theater ist grossentheils eine Schule der Tugend und ein Schreckbild des Lasters. Wir haben bis jetzt noch kein chinesisches Drama kennen gelernt, wo nicht am Ende die Unschuld und Ehrenhaftigkeit den Sieg davon getragen hätte; wo nicht die schlechten Beamten durch den Scharfsinn der höhern Behörden oder durch die Allwissenheit des Kaisers entdeckt und gezüchtigt worden wären." Auf das Verwerfliche, Erlogene und Unsittliche der Lehre einer solchen, in der Unfehlbarkeit und Allwissenheit des Staatsoberhauptes gipfelnden Bambus-Hierarchie und stufenweisen Emporläuterung der Justizpflege und Staatsmoral bis zum höchsten und reinsten Ursprungsquell aller Weisheit und Sittlichkeit, zu dem Kaiser, wurde oben bereits hingewiesen. Gleichwohl wirkt, in Bezug auf den Endzweck des Schauspiels, selbst ein so trügerischer Vergeltungsspiegel immer noch heilsamer auf das Rechtsbewusstsein des Volkes, als eine Vertuschung der dramatischen Gerechtigkeit, oder eine leichtfertige, laxe Anwendung des Vergeltungsgesetzes.

Die strenge Handhabung desselben tritt auch in solchen chinesischen Stücken hervor, welche das Charakterbild eines, in Absicht auf Sittenlosigkeit und lasterhafte Frivolität, dem Helden eines cynischen Drama's der Franzosen verwandten Wüstlings zu zeichnen sich die Aufgabe stellen. Wie z. B. Lou-tchaï-lang in dem Charakter-Schauspiel „der Libertin" ist: ein Gemisch von chinesichem Vautrin, Fra Diavolo und Marschall Richelieu; ein Galeeren-Sträfling als Don Juan, der aber von einem so moralischen Stumpfsinn, dass ihm das Bewusstsein der Schlechtigkeiten fehlt, die er begeht. Doch bleibt die Züchtigung nicht aus. Dasselbe Muster und Ideal von Strafrichter, der in unserem Kreidezirkel die Schaafe von den Böcken sondert, legt auch diesem Sünder das Handwerk und den Kopf zu Füssen. Bazin bemerkt hierbei [2]: Ein französisches Publicum, so verderbt die Sitten seyn

1) 1844. Jan. u. Febr. S. 43. — 2) Chine moderne II. p. 439.

mögen, würde Stücke mit solchen Charakterfiguren nicht ertragen". Ihre Verworfenheit — darf man hinzufügen — müsste denn mit den Annehmlichkeiten der guten Gesellschaft verschleiert werden, und demgemäss auch die Strafe eher einem prix Montyon als einer Vergeltung gleichen, wie sie Pao-Tching an dem Ehebrecher Tchao im Kreidezirkel, oder an dem liederlichen Lou-tchaï-lang im Schauspiele gleiches Namens, übt. Wie naiv diese Bambus-Justiz waltet, zeigt sich auch an Tshang-Lin, dem Bruder der Haï-thang. Als ihm ihr Erbarmungsflehen auf dem Wege zum Obergericht, das wahre Sachverhältniss und die Arglist der Frau Ma und ihres Buhlen dargelegt, nimmt er sich der Schwester gegen die brutalen Gerichtsdiener an, und führt dann auch vor Pao-Tching die Vertheidigung der Haï-thang. Pao-Tching, der noch nicht weiss, dass Tshang-lin ihr Bruder, lässt dem ersten Beamten der fünften Abtheilung des Obergerichts dafür, dass er, als solcher, das Wort für die Angeklagte zu führen sich unterfangen, sofort eine Tracht Bambushiebe aufzählen. Sobald aber unser chinesischer Salomo von der Geschwisterschaft der beiden unterrichtet ist, muntert er selbst den Bruder auf, in der Vertheidigung der Schwester fortzufahren, und weist auch ihm, dem wackern Bruder, der wesentlich zur Ueberführung des Verbrecherpaares beigetragen, seinen Tugendlohn im Schlusserkenntniss an. Beim Verlesen desselben werfen sich Bruder und Schwester nieder, den Boden mit der Stirne berührend, und schliessen hierauf die Prügel-Tragödie mit der Strophe:

> Falsche Menschen, ihr seyd verbannt
> Weit weg in ein schreckliches Land.
> Und euch Andern ist es erlaubt,
> Auf den Markt zu tragen das Haupt.
> Würde doch, Excellenz, der ganzen Welt
> Der Kreidekreis vor Augen gestellt.

Der Kreidekreis mit dem Bambus als Durchmesser, der auch die Axe des grössten Kreidekreises: des chinesischen Reiches und seiner Staatsweisheit ist, die sich ewig in demselben Kreise bewegt und auch der Stengel der „Blume der Mitte" ist, welche Blume eine Kaiserkrone, die bekanntlich einen Blätter-Schopf oder Zopf trägt.

Ausser dem Kreidezirkel enthält das Repertoir der Hundert

Yuen-Schauspiele noch vier „Justiz-Dramen" (Drames judiciaires), die man in Bazin's Liste der hundert Schauspiele verzeichnet findet [1]), und von welchen er in dem zweiten Theil zu Pauthier's L'Univers [2]) einen Inhaltsauszug mittheilt. In dem ersten dieser dramatischen halspeinlichen Rechtshändel: Der feindliche Gläubiger Yuën-kia-tchaï-tchu (Le Créancier ennemi) betitelt, werden von dem Buddhisten Cheu-Yëu die höllischen Gottheiten selbst vor Gericht geladen, die ihm Frau und Söhne entreissen, weil erstere eine ihr von einem Bonzen (ho-chang) anvertraute Opfersumme dem Gläubiger abgeleugnet. Der Buddhist Cheu-Yëu verklagt die Hölle beim Kreisrichter Thsin-Tseu-Yu, dieser aber, eine Incarnation des obersten Höllengottes, verweigert die Untersuchung und Vorladung; lässt aber dem Buddhisten im Traum die Geister von dessen Frau und zwei Söhnen erscheinen, die ihm Aufschluss über ihren Tod, als eine Strafe jener Veruntreuung, geben, und über die strenge Gerechtigkeit, die in der Hölle geübt wird. Der Buddhist steht, in Folge dieses Traumgesichtes, von seiner Klage ab und geht in's Kloster. Hier haben wir ein wunderliches Gemische von indischen Anschauungen und chinesischer Processform: eine recht eigentliche chinesisch-indische Mysterie. Derlei Zwitterformen bieten auch jene chinesisch-buddhistischen, die sogenannten Tao-see-Dramen, und die mythologischen Dramen der Chinesen dar.

Im zweiten dieser vier Gerichtsdramen spielt ein Teller oder Napf die Hauptrolle, dessen Aussage vor Gericht einen Mord an's Licht bringt. Der Napf wurde nämlich vom Mörder aus der Asche und den zerriebenen Knochen des von ihm Beraubten und Ermordeten geknetet und wird nun als Belastungszeuge vor den Untersuchungsrichter, unsern hochweisen Pao-Tching, gebracht, dem er haarklein die Mordgeschichte bis in die kleinsten Umstände erzählt, und als Raubmörder den Wirth der „Ziegel-Schenke" (Ona-yao-tiën Auberge des Tuileries), Namens Pan und dessen Weib bezeichnet. Ein seltsam-wunderlicher Rächer, der dem Ermordeten und Beraubten aus seinen Knochen erstanden! Ein preisenswerthes Volksschauspiel aber auch, das

1) Le siècle de Youën etc. p. 188—429. — 2) Chine moderne II. pag. 464—466.

zum Kern und Schwerpunkt den Zweck des ächten Drama's hat: die Veranschaulichung des grossen rechtssittlichen Wahrspruchs: Alle Schuld rächt sich auf Erden, und wär's durch einen irdenen Napf oder Teller. Um dieses gesunden Kernes willen, sey der chinesischen Dramatik Zopf und Stock geschenkt, ihr, wie ganz China's, Pfahl im Fleische. Das Stück heisst nach der Hauptfigur: Der redende Napf (Pan-eul-kueï). Es ist das achtzigste unter den Hundert Yuen-Dramen.

Ein kleiner Affe, der mit den Namensbuchstaben des Schuldigen bezeichnet ist, bringt, als corpus delicti, in dem nach ihm benannten Stück Mo-ho-lo (Le Magot), einen Brudermord an den Tag.

In dem Stück: Geschichte eines als Liebespfand zurückgelassenen Pantoffels (Lieu-hiaï-ki) ermittelt wieder unser grosser Spruchrichter, Pao-Tching, den wahren Thatbestand in einem Processe, worin ein Tempeldiener der Ermordung eines Studenten angeklagt wird, neben dessen Leiche er in der Pagode betroffen ward. Der Student hatte einer jungen hübschen Parfümerie-Verkäuferin ein Stelldichein im Tempel gegeben und, vor ihrem Erscheinen, einigen Gläsern Glühwein, die er sich am Altar der Liebesgötter Kuan-Yu von einem Bonzen hatte reichen lassen, so eifrig zugesprochen, dass ihn die Specereikrämerin in tiefem Schlafe liegen fand. Nach langem vergeblichen Harren auf sein Erwachen schlich sie wieder davon, nicht aber ohne ihren niedlichen Pantoffel, den sie ihm leise auf die Brust legte, als Liebeszeichen zurückzulassen. Der Student erwacht endlich aus seinem doppelt gewürzten Glühweinrausch; ersieht aus dem Pantoffel, dass er das Rendez-Vous verschlafen, und stopft sich, aus Verzweiflung darüber, sein Schnupftuch in den Hals, dass er erstickt. Den verhängnissvollen Pantoffel, das einzige Beweisstück, lässt nun der weise Pao-Tching von einem, als Packträger verkleideten Gerichtsbeamten durch die Stadt tragen. Als dieser an dem Parfümerieladen vorbeikommt, erkennt die schöne Verkäuferin ihren Pantoffel. Vor Gericht gestellt, erblickt sie sogleich die Leiche ihres geliebten Studenten, hat aber auch schon mit dem Leichenbeschauer-Auge der Liebe den Zipfel des Taschentuches im Munde des Leichnam erblickt und zieht es ohne weiteres heraus. Der Student wird sogleich wieder mobil, und erhält von

dem weisesten der Oberrichter nicht die Bastonade, sondern die schöne Gewürzkrämerin und Pantoffelheldin zur Frau. Bazin rühmt die Decenz, Delicatesse und reizende Züchtigkeit, welche der Dichter Tseng-tuan-king seiner Heldin, sowohl in ihrem Gewürzladen beim Anknüpfen der Bekanntschaft mit dem Studenten, als auch in dem Tempel, trotz der Heftigkeit ihrer Leidenschaft, zu bewahren wusste. Schon aus diesem Grunde verdiente der Liebes-Pantoffel eine Uebersetzung.

Die Tao-see-Dramen sind meist Höllenbreughel mit buddhistischen Motiven. So z. B. die Seelenwanderung des Yo-Cheou (Tiĕ-khuaï-li, von Yo-pe-tchuen), worin dem Gerichtsassessor Yo-Cheou, für seine parteiische Amtsführung, in der Hölle vom Höllenkönig, der zwischen zwei Ministern thront, deren Einer einen Ochsen-, der Andere einen Eselskopf hat, die Strafe zuerkannt wird: eine kleine Münze aus einem Kessel voll siedenden Oels mit den Händen herauszuholen. Auf Verwendung des heiligen Einsiedlers, Liu-thong-pin, einer stehenden Figur in diesen Dramen, wird die Strafe dahin umgewandelt, dass die Seele des Assessors in die Leiche eines eben verstorbenen Schlächters fährt. Vom Tode erstanden, will die Seele des Assessors aus dem noch im Hause des Schlächters befindlichen Sarg steigen und seiner jungen hübschen Frau in die Arme eilen. Statt dieser umfängt ihn das hässliche Weib des Schlächters. Die Assessor-Seele im lahmen, garstigen Schlächterleib, reisst sich los, humpelt nach seiner Wohnung hin und erschreckt nicht wenig die junge reizende Assessorwittwe, der sich die Seele ihres verstorbenen Gatten in solcher Hülle zu erkennen giebt. Bald findet sich die Schlächterfrau mit Vater und Mutter ein, um Mann und Schwiegersohn zu reclamiren. Die Streitklage kommt vor Gericht, wo aber nicht der weise Pao-Tching, sondern sein Gegentheil den Vorsitz führt: Der Kreisrichter Hau-weï-kong, auf den schon die Assistentenstelle eines der genannten Beisitzer der Höllenrichters wartet, die des Assistenten mit dem Ochsen- oder Eselskopf. Zum Glück für den Richter und das Streitobject, die Assessor-Seele im lahmen Fleischerleib, erscheint der heilige Einsiedler Liu-thong-pin, zu dessen Füssen die arme Assessorseele sich dem Klosterleben angelobt, und so mit heiler Schlächterhaut sich und seine rathlosen Richter aus dem schlimmen Handel zieht.

Bazin will in diesem Tao-see-Drama eine Satire auf die buddhistische Seelenwanderung erkennen, wie in einem andern Stücke dieser Art, Das Liebesweh (Le Mal d'amour, Thsien-niu-li-hoen, von Tching-te-hoeï), eine Satire auf die Seelenlehre, die Psychologie der chinesischen Philosophen. Dieser zufolge bestände die menschliche Seele aus einem höhern Principe, Hoen, und einem niedern, Pe. Jenes sei geistiger Natur und ein feiner Ausfluss des uns schon bekannten männlichen Himmelwesens, Yang; das Pe ein zartes Element des weiblichen Erdwesens, Yn oder Yin. Das vor dem Hoen geformte Pe geht zu $^7/_{10}$ in die Seele ein; vom höhern geistigen Principe Hoen nur $^3/_{10}$. Das Hoen könne sich vom Pe zeitweilig trennen, ohne dass der Tod erfolge. Geschieden vom Pe werde das Hoen ein Geist (kueï) und die vom irdischen sensitiven Principe, Pe, nun ausschliesslich erfüllte Seele befände sich in einem krankhaft reizbaren, unruhigen Zustande. Diese Seelen-Theorie wird in unserm Drama an einem Familien-Ereigniss veranschaulicht. Candidat Wang-seng liebt ein junges, geistvolles und hübsches Mädchen Thsien-niu aus gutem Hause. Sie erwiedert die Liebe. Die Eltern des Mädchens willigen in die Vermählung, die aber, dem Wunsche der Mutter gemäss, erst nach dem Trauerjahr des Bräutigams stattfinden soll, der beide Eltern verloren. Inzwischen soll der Candidat sich auch um die Doctorwürde bewerben. Wang-seng reist nun nach der Hauptstadt. Die sehr gut durchgeführte Abschiedsscene von der Braut bildet den ersten Act. Die Braut fühlt sich durch die Trennung vom Geliebten so erschüttert, dass sie in jene heftige, von Fieberphantasien begleitete Gemüthsaufregung verfällt, welche die Chinesen Siang-sse-ping, Liebesparoxysmus (Mal d'amour) nennen. Während dieses Anfalls geht die Trennung des geistigen Seelenprincips von dem irdischen vor sich. Das Hoen entschlüpft und eilt, in der reizenden Gestalt der Braut, dem Wang-seng nach, den sie auch unterwegs findet. Der vor Staunen verblüffte Bräutigam muss in dem lieblichen Gespenst die Braut selbst erblicken, die aus dem elterlichen Hause entflohen, um ihm in die Hauptstadt zu folgen. Während dessen verschmachtet die arme Thsien mit ihrer sensitiven Pe-Seele zu Hause, allen Liebesqualen leidenschaftlicher Sehnsucht preisgegeben, taub gegen jeden Zuspruch der zärtlichen Mutter.

Ein Schreiben, das ein Bote vom Schwiegersohn aus der Residenz überbringt, meldet seine Beförderung zum ersten Doctorrang, und dass er bald mit seiner Verlobten eintreffen werde. Die Braut fällt darüber in Ohnmacht. Im vierten Act erscheint nun wirklich der Doctor ersten Grades mit dem geistigen Seelentheil, in Gestalt seiner Thsien-niu, den er noch immer für diese selber hält, vor der Schwiegermutter. Beim Anblick des Phantoms schreit diese laut auf: „Ein Geist! ein Geist!" (Kueï). Der Geist wird in das Zimmer der Braut geführt, in die er augenblicklich fährt, sobald er sie erschaut. Fräulein Thsien-niu ist nun wieder im Vollbesitz ihrer selbst; Hoen und Pe ein Leib und eine Seele, wie Wang-seng und Thsien-niu. Das Stück schliesst mit dem Hochzeitsschmaus. Für eine „Satire" auf das Seelendogma vom Hoen und Pe können wir es aber nicht halten; für ein sinnreiches Scherzspiel höchstens, das jener Grundanschauung der chinesischen Philosophie von der dualistischen Scheineinheit des Yang und Yn, des Urgeistes und der Urform oder Materie, auch auf die Seele überträgt, und an einer Komödien-Fabel verbeispielt. Eine Identität mit, oder eine Immanenz des Geistes, des Vernunftwesens, in der Sinnenwelt, die aber mit dem chinesischen Muttermal eines nicht überwundenen Dualismus bezeichnet bleibt, und auch in dem Doppelwesen dieser Komödie sich abspiegelt. Den mongolischen Querblick kann der chinesische Geist nun einmal nicht verläugnen. Das Dualistische guckt überall durch, im Denken, Handeln und Dichten. Die chinesische Seele besteht wirklich aus $^3/_{10}$ Hoen-Zopf und $^7/_{10}$ Pe-Bambus, und Tching-te-hoeï's sinnige Seelen-Mysterie als bürgerliche Komödie: Thsien-niu-li-hoen oder das Liebesweh, scheint uns so wenig Satire auf dieses mit der chinesischen Geistesart verwachsene Grunddogma, dass uns die Komödie vielmehr als eine Illustration desselben gelten muss. Die lyrischen Partien, namentlich die im dritten Act, hebt Bazin besonders hervor. Sie seyen „von grosser Schönheit" und von allen dramatischen Dichtern der Yuen-Herrschaft verstände sich der Verfasser dieses Schauspiels am besten auf die Kunst der Verse. Ja „er habe durch sein Drama: „Das vollkommene Kammermädchen"[1]) gezeigt,

1) La Soubrette accomplie, übers. v. Bazin im Théâtre Chinois.

dass er sich bis zum Komödien-Genie erheben könne." Mag alles seyn — bis zur Satire aber und Verspottung specifisch-chinesischer Grundanschauungen und Dogmen sich zu erheben, das konnte selbst Tching-te-hoeï nicht; oder er hätte seine eigene Chinesenhaut müssen beim Schopf nehmen und sich selber über den Kopf ziehen können.

Das Tao-see-Drama: Der Traum des Lin-thong-pin (Hoang-liang-mong) ist eine Bekehrungs-Mysterie, in Form einer Zauberoper, wie etwa das Donauweibchen, deren Grundmotiv die Bekehrung zur Tao-Lehre, bewirkt durch einen Anachoreten von der Tao-Secte, an Lin-thong-pin, einem siegreichen General, welcher, nach allerlei von ihm verübten Freveln und den abenteuerlichsten Erlebnissen und Unfällen, in die ihn der Anachoret, zum Heil der Bekehrung, verwickelt, und nachdem ihm ein Räuber den Kopf abgeschlagen, und der Einsiedler ihn wieder erweckt hat, alles geträumt zu haben wähnt. Vor ihm steht der Einsiedler, eine Art wunderthätigen Magus. Lin-thong-pin kniet vor ihm nieder; erklärt: Das Leben ist ein Traum [1]), und zugleich seine Bekehrung zum Tao. Der Dichter dieses Mirakel-Stücks ist Ma-tchi-yuen, der Verfasser der von uns besprochenen Hān-Tragödie (Der Kummer im Hause der Hān), deren armselige Dürre und Geistlosigkeit ein solches dramatisches Füllhorn von Wunderlegenden und Phantasmagorien nicht sollte vermuthen lassen. Hervorhebenswerth sind die Scenen im zweiten Act, wo der junge siegreiche, aber von Verbrechen befleckte Heerführer nach vollendetem Feldzug heimkehrt, und, vor der Thür des Schlafzimmers seiner Frau, plötzlich festgebannt, ein Zwiegespräch belauscht, das in dem Gemach seine Frau mit ihrem Buhlen hält, lachend und scherzend, bei einem fröhlichen Mahl und in heiterer Weinlaune, über den möglichen und von Beiden sehnlich herbeigewünschten Fall, dass der Gemahl auf dem Schlachtfeld bliebe. Ausser sich vor Wuth sprengt Lin-thong-pin die Thür ein. Der Buhle springt durch's Fenster. thong-pin findet nur die Frau im Zimmer: „Wem" — fragt er „gehört diese Mütze?" — Der Buhle von aussen und den Kopf zum Fenster hereinsteckend: „Mir, Herr Bruder!" und entwischt.

1) Vida es sueño.

Wüthend stürzt Thong-pin über die Frau her, und will sie niederstechen. Eine Hogarth'sche Situation, wie die auf dem letzten Blatte der „Heirath nach der Mode," nur dass hier der ertappte Buhle, nachdem er dem Gatten mit dem Degen die Todeswunde versetzt, durch das Fenster entflieht, und die Ehebrecherin vor dem wankenden Gemahl kniet. Im chinesischen Schauspiel fällt der Einsiedler, in Gestalt eines alten, treuen Hausdieners, dem zum Streich ausholenden Thong-pin in den Arm, und fleht knieend um Schonung für die Herrin. „Diese Scene," bemerkt Bazin [1]), „ist, in Bezug auf Ausführung, von einer wahrhaft remarquablen Schönheit, und die Rolle des greisen Dieners von Anfang bis Ende mit grosser Vollendung gehalten. In den Worten des Greises athmet eine milde, naive, rührende Empfindsamkeit, die selbst das erregte Gemüth des Thong-pin erschüttert. Er giebt nach und verzeiht." Thun wir ein Gleiches, und verzeihen dem Dichter des Hoang-liang-mong den Hān-kung-tsiu, seinen verkümmerten Hān. Eine Mischung von Hogarth, und Motiven aus Calderon's wunderthätigem Magus (El Magico prodigioso) und aus dem Leben ein Traum (La Vida es sueño) in einem chinesischen Mirakelstück ist selber ein Stück Mirakel; zumal von einem Dichter, der seinen tragischen Kummerhelden, Kaiser Hān, ein Schmerzensduett singen lässt mit einer Flucht wilder Gänse. Nicht minder belobt, wegen seiner rührenden Kraft, wird desselben Ma-tchi-yuen Liebesdrama; Die Liebe des Pe-lo-thieu (Thsing-Chan-luï), worin dieser junge Mandarine ersten Ranges sich mit einer Buhlerin vermählt, die ihm durch alle Wechselfälle eines prüfungsvollen Lebens treu bleibt. Einen Beweis mehr für die Verwandtschaft der Tao-see-Dramen mit den Mysterien und spanischen Autos liefert das Schauspiel Lieou-hang-cheon, „Die Courtisane Lieou" von Yang-King-Hien. Hier wird ein Freudenmädchen von einem berühmten Heiligen, dem Frommen Ma-tan-yang, zur Taosee-Lehre bekehrt.

Dem Tao-see-Drama schliesst sich das mythologische Drama an, worin mythologische Wesen, Götter, Göttinnen, Nymphen u. dgl. das Hauptpersonal bilden. Beide Dramenformen sind, unseres Erachtens, wie die Tao-see-Philoso-

1) Chine moderne a. a. O. p. 429.

phie selber, aus Indien nach China verpflanzt; vielleicht gleichzeitig mit dieser, oder mit der Fo-Lehre (Buddhismus). Es dürfte überhaupt die Gegenüberstellung von indischer und chinesischer Weltanschauung, indischem und chinesischem Kunstgeist, als die primäre Bezeichnung eines Urgegensatzes gelten können, der in den hellenischen und römischen, germanischen und romanischen Gestaltungsformen, und in der Mischung oder Verschwisterung beider Stylarten sich wiederholt; der uns hier in der Idealgestaltung einer schöpferischen Kunstphantasie, bei Indern, Hellenen und Germanen, die geheimsten Tiefen des Natur- und Seelenlebens erschliesst; oder bei Chinesen, Römern und Romanen, durch eine realistisch verständige Auffassung, und eine mit dem sinnlichen Reiz und Farbenschmelz einer glänzenden, mehr naturnachahmerischen, als freischöpferischen Einbildungskraft wirkende Darstellung des Lebens uns anregt, erfreut und ergötzt. Um einen Begriff auch von einem solchen „mythologischen Drama" der Chinesen zu geben, wollen wir, nach Bazin, die Fabel des mythologischen Schauspiels: Tchang-thieu-sse, oder „Tchang, der Einsiedler", von Ou-tchang-ling mittheilen. Die Göttin der Zimmtstaude erblickt den schönen, mit allen Jünglings-Reizen geschmückten Baccalaureus, Tchin-chi-yng, in einem Lustgarten im Mondschein wandeln; verliebt sich in ihn, und verlässt die Götter-Region, um dem verführerischen Candidaten nachzulaufen. Bald folgen ihr noch andere Blumengöttinnen, Dryaden und Hamadryaden des chinesischen Götterreichs: die Göttin des Pflaumenbaums, die der Chrysanthemen, der Nenuphar, der Pfirsichbäume, mit einem zahllosen Gefolge von untergeordneten Genien und Nymphen des Pflanzenreichs. Alle aber verdunkelt die Zimmtgöttin. Ihre reizenden Formen, gewürzt mit allem Zauber des Liebreizes und der Anmuth, flössen dem schönen Jüngling eine leidenschaftliche, herzverwirrende Liebe ein. Nach der Entfernung der Göttin verfällt er in Schwermuth und Trübsinn. Seine Studirstube wird ihm zur Folterkammer. Sein Herz brennt und verzehrt sich in Flammen von Zimmthölzern, wie der Phönix, um immer von neuem darin zu verbrennen und sich zu verzehren. Sein bekümmerter Vater, Statthalter von Lo-yang, lässt alle möglichen Aerzte holen. Gegen Chi-yng's Krankheit ist kein Kraut gewachsen, als die Zimmtgöttin, von

der aber die Aerzte nur die Rinde kennen. Endlich ruft der Vater in seiner Verzweiflung den Einsiedler Tchang um Hülfe an. Der heilige Waldbruder erscheint und heilt den vor Liebe sterbenskranken Jüngling auf der Stelle durch seinen blossen Waldgeruch, muss man glauben, denn von der Canellgöttin ist nicht weiter die Rede. Wir sind hier in der Zaubersphäre der Ballete, der Sylphiden und Blumenfeen; des phantastischen Chinesenthums unserer in's Kraut gewachsenen Tanzpoeme aus dem Pflanzenreich; unserer Ballet-Flora von gaukelnden Springwurzeln und pirouettirenden Camelien, den heimisch - ursprünglichen Blumen der Blume der Mitte.

In dem mythologischen Drama: Die Metamorphosen (Tching-non-lieou), einer von Kou-tseu-king componirten Feen-Oper (Opéra-Féerie) vermählt sich ein alter männlicher Weidenbaum mit einem weiblichen Pfirsichbaum. Dieses wunderliche Brautpaar verwandelt sich allmälich von Scene zu Scene, bis es zuletzt, im vierten Act, unsterblich und den Göttern ähnlich wird. Hier gelangt demnach ein Baumpaar zuletzt selbst zu der Gottähnlichkeit, die im Paradies die zwei Bäume, des Lebens und der Erkenntniss, verschaffen.

Die Hauptfigur eines chinesischen Charakterdrama's haben wir oben, im Vorbeigehen, in der Person des Wüstlings und Frauenräubers Lu-tchaï-lang (Le libertin), von Kuan-han-king, kennen lernen. Unter ihren Charakter-Dramen besitzen die Chinesen auch einen „Geizigen," Khau-thsien-nu, ohne Verfasser-Namen. Eine nicht veröffentlichte Uebersetzung dieses Stückes liegt im Pulte von Stan. Julien. Doch befindet sich eine Analyse dieses Drama's als Anhang zu der Aulularia (La marmite) in dem Théâtre de Plaute von Naudet. [1]) Der Titel Khau-thsien-nu bedeutet: „Sclave der Reichthümer, die er besitzt." Im Prolog vergräbt Magister Tcheou-yong all sein Geld, vor seiner Abreise mit Weib und Kind nach der Hauptstadt, um daselbst die Doctorwürde erster Classe zu erlangen. Der erste Act führt einen Mauerer-Handlanger, Namens Kou-jin, vor, einen grundschlechten Kerl, der sein Vermögen einge-

1) t. II. p. 375—385 in der von Panckoucke herausgegebenen Bibliothèque latine-francaise.

büsst hat, und so verarmt ist, dass er kein Loth Weihrauch zum Opfer für den Gott des Glückes (Tseng-fo-chiu) kaufen kann, dem er Wunder von frommen Werken, Wohlthätigkeitsanstalten, Almosenspenden, Tempelbauten, alles Mögliche angelobt, wenn ihm der Gott einiges Glück schenken wollte. Durch Vermittelung des Gottes vom heiligen Berge (Ling-kou- heou) erscheint der Glücks-Gott Tseng-fo-chin dem Kou-jin im Traum, und befriedigt seinen Wunsch. Der Wicht soll auf zwanzig Jahre den Besitz des Goldes geniessen, das der Magister Tcheou-yong vergraben. Der zweite Act zeigt schon den elenden Glückspilz schwimmend und darbend im Ueberfluss. Der Ziegelstreicher und Mörtelrührer hat sich Häuser und Paläste erbaut, worin er, wie die im Felsschacht eingeschlossene Kröte, von seinem eigenen Dunste lebt. Das berichtet sein Hauswart, Tchin-te-fu, ein redlicher wackerer Diener, die Gegenfigur zu seinem Herrn, dem reichen Filz. Mittlerweile ist ein Wanderer bei einem Weinwirth eingekehrt, mit seinem Weibe und fünfjährigen Söhnchen, von Kälte erstarrt, von Hunger und Müdigkeit erschöpft. Es ist unser Magister Tcheou-yong, der aus der Hauptstadt kommt, wo er im Doctorexamen durchgefallen. Beim Anblick des Kindes fällt dem Wirth der reiche Kou-jin ein, der, kinderlos, sich einen männlichen Erben für Geld verschaffen will. Der Schenkwirth theilt diess seinem unglücklichen Gast mit. Dieser berathet darüber mit seiner Frau. Sie stimmt, trotz der Bitten und Thränen des Kindes, zu. Der Hauswart Tchin-te-fu wird herbeigeholt, der Vater und Söhnlein dem Geizhals zuführt. Von der im Kauf-Contract festgesetzten Reusumme von 1000 Unzen [1]) geblendet, übersieht der Magister, dass die Kaufsumme im Contract übergangen worden. Der Geizhals behält das Kind und schickt dem Vater dafür eine Unze, wobei er ihn an das Reugeld erinnern lässt, falls er die Unze anzunehmen sich weigern sollte. Der brave Hauswart legt von seinem Lohn ein paar Unzen zu, womit sich der Vater des Kindes in seiner grausamen Noth schliesslich begnügt. Bei dem Vorschuss auf den Lohn betrügt der geizige Hund den Diener noch obendrein, indem er im Schein ein doppelsinniges Wort braucht, das zugleich „leihen" und „Vorschuss

1) Die Unze = 7 frcs. 50 centimes.

erhalten" bedeutet. Zwischen dem dritten und vierten Act sind die zwanzig Jahre nun verstrichen, die dem Kou-jin vom Glücks-Gotte zum Genusse des gefundenen Schatzes bewilligt worden. Der Adoptivsohn des Geizhalses ist in seinem fünfundzwanzigsten Jahre; der alte Geizkragen wankt daher, siech, hektisch, sterbend, am Arme des Jünglings. In dem letzten Augenblicke giebt er die glänzendsten Proben seines Geizes, wie Andere im Sterben durch helle Lichtblicke ihres zum letztenmal aufleuchtenden Geistes überraschen. Seine Todeskrankheit, sagt er zum Pflegesohn, rühre von einem Zornanfall her: Neulich geht er vor einer Garküche vorbei, und lässt sich eine eben gebratene Ente vom Spiess reichen. Während dem Feilschen und Handeln um den Preis drückt und tatscht er mit den fünf Fingern so gründlich an der gebratenen Ente herum, bis sie vom Fette triefen. Hierauf giebt er die Ente zurück, ohne sie zu kaufen, geht nach Hause, lässt sich Reis in Wasser kochen, und saugt bei jedem Löffel Reis an einem der mit Bratenfett vollgetunkten Finger. Beim vierten Löffel befällt ihn ein plötzlicher Schlaf. Was geschieht ihm? Da kommt ein verruchter Hund daher, der ihm den fünften Finger ableckt. Als er beim Erwachen diesen nichtswürdigen Diebstahl bemerkte, überkam ihn ein solcher Zorn und Aerger, dass er diese Krankheit davon trug, die ihn in's Grab bringt. Dann giebt er dem Sohne noch einige Anweisungen: Den Glücksgott, den der Pflegesohn frisch anstreichen lassen will, möchte er nur von hinten übermalen lassen. Auf den Einwand: dass Maler beim Portraitiren das Gesicht der Person malen und nicht dessen Gegentheil, entgegnet der sterbende Filz im gereizten Ton: Weisst du denn nicht, unsinniger Mensch, dass man einem Maler, wenn er die Augen einer Gottheit fertig gemalt hat, eine Gratification geben muss? Hiernächst fragt er, in was für einen Sarg er ihn zu legen gedenke? — In einen vom besten Tannenholz, erwidert der junge Mann. Thu mir den Gefallen — unterbricht ihn ärgerlich der Sterbende — und sey kein Narr. — Beim Stall dort steht ein alter Schweine-Trog, in den leg' mich! Der ist vollkommen gut. — Was fällt euch ein, Vater! In den Trog geht ihr nicht hinein. — Nicht? Nun so nimm ein Beil und hacke meine Leiche entzwei — aber nimm nicht mein gutes Beil. Ich habe etwas harte Knochen, und das

Beil möchte Scharten bekommen, was dir drei Pfennige Schleifgeld kosten könnte. Borg dir dazu ein Beil vom Nachbar. Mein Ende naht . . . Wenn ich todt bin, vergiss nicht vom Händler die fünf Pfennige dir zurückgeben zu lassen, die er dir auf den Sechser schuldig geblieben, als du für einen Pfennig Bohnenmehl bei ihm kauftest zu einer Purée für mich." Das sind seine letzten Worte! Bei diesem chinesischen Harpago können sämmtliche Geizige, von dem des Theophrast bis zu dem von Labruyère; von dem Geizigen der Menander-Komödie bis zum Euclio des Plautus — allesammt, die des Molière, Goldoni, kurz die Geizhälse aller Komödien und Romane in die Schule gehen, wenn sie nicht, im Vergleich mit dem Chinesen, für Verschwender wollen gehalten seyn. Diese Charakter-Komödie endigt natürlich mit der Dankbarkeit des Erben gegen seine Eltern, die es nicht um ihn verdient.

Für das gelungenste aller chinesischen Charakter-Stücke erklärt Bazin [1]) das buddhistische Drama Laï-seng-tchai, oder Die im künftigen Leben zu bezahlende Schuld, von unbekanntem Verfasser. Der Hauptcharakter in dem abenteuerlichen, zum Theil übernatürlichen und mährchenhaften Stück ist der Buddhist Long, der zugleich Finanzmann, aber ein zur Taolehre bekehrter Finanzmann ist. Seine Frömmigkeit erscheint bis zum Aberglauben eifervoll und glühend. Gleichgültig gegen die Freuden der Welt, fühlt er das menschenfreundlichste Mitleid für die Welt, die sich plagt und leidet. Eine unverkennbar indische Charakter-Figur, in chinesische Verhältnisse, in die reale chinesische Lebenspraxis und Geschäftsverständigkeit hineingestellt. Ein Mischlingsdrama also von zwitterhafter Ungleichartigkeit, wie all diese buddhistischen - Tao-see-, mythologischen, oder sonst phantastischen Zauberdramen. Daher so mancher grelle, disparate Charakterzug, der die Charakterfigur eines solchen Stückes, auf Kosten des Genres und Gattungscharakters, illustrirt. Das erklärt auch, was Bazin unerklärt lässt, wenn er von unserem Buddhistendrama sagt: „Das Stück ist ganz und gar ein Tableau, und jede Scene ein Gemälde." Ein heterogenes Bunterlei eben, ein pot-pourri. Diese Komödie stellt uns das Rüh-

1) Siècle des Youën, p. 249.

rendste vor Augen, aber auch das Lächerlichste, Tadelnswertheste und Bizarrste, was es geben kann: Das Rührendste in der Scene, wo der Buddhist, von Mitgefühl bewegt, einem erkrankten Candidaten die ganze Schuldsumme erlässt; das Lächerlichste in der Scene, wo das Pferd und der Esel des Buddhisten ein ernsthaftes Gespräch mit einander führen, und bitter das Loos Derer beklagen, welche, so wie sie, zahlungsunfähig sterben; denn alsdann, bemerkt das Pferd, müsse man seine Schuld im künftigen Leben (bei der Wiedergeburt) abtragen; wesshalb denn auch ich Se. Würden, Herrn Long, meinen vormaligen Gläubiger, tragen muss. [1]) Das Tadelnswertheste stellt ferner die Scene dar, wo der Buddhist das Vermögen von Weib, Sohn und Tochter opfert, die er dem grössten Elend dadurch preisgiebt, dass er alle seine Schuldscheine, Wechsel, Verträge und Bankzettel verbrennt; oder auch jene Scene, wo er aus dem Schiffe, das er befährt, drei grosse Kisten in's Meer werfen lässt, wovon die eine mit Gold, die zweite mit Silber, die dritte mit Perlen und Edelsteinen angefüllt ist. Die bizarrste Scene endlich ist die, worin die Tochter des Buddhisten einen Priester bekehrt, der sie verführen wollte, und alle seine Pflichten mit Füssen trat. Nicht an der Verschiedenartigkeit dieser buntscheckigen Bestandtheile liegt es, die das sogenannte romantische Drama in noch krauserer Fülle darbieten kann, ohne darum die Einheit des Farbentons zu gefährden. Diese Einheit erreicht das abenteuerliche Drama der Chinesen nirgend, weil dem Chinesen, mit der Poesie des Phantastischen die ganze Gemüthsstimmung versagt worden, die in der Kunst Humor heisst, der allein jene Einheit und poetische Wahrheit in den disparaten Elementen des Romantisch-Phantastischen zu Stande bringt, und dessen Central-Feuerhauch die spröden, heterogenen Massen in Fluss bringt und zum seltsam wunderbarsten Gusswerk gestaltet und ciselirt. Den Mangel dieses „umgekehrten," aus der Tiefe des Gemüthes und den Abgründen des Lebens emporgeholten „poetischen Feuers," wie ein deutscher, die Aesthetik psychologisirender Seelenphilosoph das Kernfeuer des Humors treffend nennt [2]), — diesen Mangel theilt die Poesie

1) Daher der Titel des Stückes. — 2) Dr. M. Lazarus, „Das Leben der Seele" 1856 I. S. 236.

der Franzosen mit den Chinesen. Die Romantik beider Völker kann sich über die Verstandes-Phantastik, über das Groteske des nüchteren Realismus nicht erheben.

Ueber das Charakter-Stück: Der verlorene Sohn (Tong-thang-laon), dessen Dichter Thsin-kien-fu, fällt Bazin[1]) folgendes Urtheil: „Dieses Stück ist unendlich dem „Verlorenen Sohn" (L'enfant Prodigue) von Voltaire. überlegen. Zwei Hauptrollen zeichnen das Stück aus: Die des Yang-tcheu-nu, oder des Verlorenen Sohns, und die des Li-meou-king, seines Vormunds. In dem Gemälde das der Verfasser von den Thorheiten und Verschwendungen des Sohnes entwirft, hat er durch die Mannigfaltigkeit der Situationen und Prüfungen zu spannen und zu fesseln verstanden. Was die Rolle des Vormunds betrifft, so ist sie eine der merkwürdigsten und vollendetesten, die das Theater aufzuweisen hat. Der Verlorene Sohn des Kien-fu ist fünfundneunzig Seiten stark, die man sämmtlich, ohne eine einzige auszuschliessen, übersetzen müsste." Wie? und dieser verlorene Sohn sollte uns verloren bleiben? Die Uebersetzung dieses chinesischen Wunders mit einem Vormund, l'un des plus remarquables et des plus parfaits qu'il y ait au théâtre, hätte sich Mr. Bazin entgehen lassen, der einzige Sinologe in Europa, welcher, ein Enfant prodigue der chinesischen dramatischen Literatur, alle hundert Stücke der Yuën gelesen, ein halbes Dutzend derselben übersetzt, und von den übrigen 94 einen Catalogue raisonné gegeben hat, woraus chinesische Doctoren und Literatoren lernen könnten? Der Londoner Oriental translation Fund, die Pariser Akademie, Alles was Chinese in Europa heisst, müsste sich zu einem Preisausschreiben für die treueste Uebersetzung der 95 Seiten des Tong-thang-lao von Thsin-kien-fu vereinigen — aber die treueste und aller 95 Seiten, „sans en excepter une seule"; auf die Gefahr, für ein Enfant prodigue erklärt zu werden, dem man von Gerichtswegen in Mr. Bazin einen Li-meou-king, einen Uebersetzungs-Vormund, zuordnen muss, l'un des plus remarquables et des plus parfaits qu'il y ait au théâtre chinois.

Nun hätten wir noch der Intriguen-Komödie der Chinesen zu gedenken, um die vollständige, von Bazin verzeichnete

1) a. a. O. p. 246.

Liste [1]) der Dramagattungen, welche das chinesische Theater cultivirte, in unserer Geschichte vertreten zu finden. Diese Liste umfasst sieben Gattungen von Dramen (tsa-khi):

1. Das historische Drama.
2. Das Tao-see-Drama.
3. Die Charakter-Komödie.
4. Die Intriguen-Komödie.
5. Das Familien-Drama (drames domestiques).
6. Das mythologische Drama.
7. Das gerichtliche Drama (drames judiciaires ou fondés sur des causes célèbres).

Als Beispiel einer chinesischen Intriguen-Komödie wählen wir das vollkommene Kammermädchen, Tchao-meï-hiang von Tching-te-hoeï, die Bazin übersetzte (1835), und für die vollkommenste Komödie der Chinesen erklärt. Mr. Charles Magnin nennt sie in seiner Analyse [2]), der wir folgen, „eine sehr hübsche Komödie" (une fort jolie Comédie).

Die Intrigue, zu Gunsten eines Liebespaars, knüpft die schelmisch-witzige Soubrette Fau-su; eine Figur, wie eine von Marivaux's Kammermädchen, oder Mozart's Susanne. Fau-su ist zugleich Gespielin und Studiengenossin ihrer jungen Herrin, Fräulein Siao-man, der einzigen Tochter des verstorbenen Fürsten und Staatsministers, Peï-tu, der sie mit dem jungen Pë-min-tchong, dem Sohne eines Generals, welcher dem Minister in einer Schlacht das Leben gerettet, verlobt hatte. Auf seinem Sterbebette empfahl Peï-tu seiner Gemahlin, Madame Han, die Vermählung des jungen Paars. Nachdem die drei Trauerjahre vorüber, trifft der junge Pë-min-tchong aus der Provinz in der Hauptstadt bei der verwittweten Frau Staatsministerin ein, um die Vermählung mit seiner Verlobten zu beschleunigen. Die Frau Ministerin fühlt sich aber, den Bräuchen gemäss, verpflichtet, die Trauung, weil Siao-man noch nicht das vorgeschriebene Alter erreicht hat, aufzuschieben. Doch nimmt sie den jungen Mann, als künftigen Schwiegersohn in ihr Haus auf und weist ihm als Wohnung den Büchersaal an, „den Saal der 10,000 Bände," an

1) Chine moderne pag. 401. Siècle des Youën pag. 201. — 2) Journ. de Sav. Oct. 1842.

welchen der Garten-Pavillon stösst. Das für einander versprochene Paar hatte die Herzen beim ersten Anblick ausgetauscht. Der Aufschub der Heirath und die Etiquette, die ein Begegniss der beiden Liebenden, bis zu ihrer Vermählung, verpönt, bettet beide auf feurige Kohlen, die aber die Schelmin Fau-su bald zu Rosenketten der Liebe intriguirt. Sie weiss ihr Fräulein, die Siaoman, nächtlicher Weile, in den Garten zu locken; ob diese noch so widerstrebsam zu folgen scheine. Diese Mond-Gartenscene zwischen den beiden Mädchen hat ein indisches Colorit, und vor ähnlichen Scenen im Hindu-Drama den Reiz der Lustspiel-Schelmerei und des neckischen Kammerzofenwitzes voraus. Fau-su singt ihre Neckereien, wozu man sich nur die Musik von Mozart denken kann. Reizvoll schlingt sie die Schilderung der Garten-Mondnacht in das Gewebe ihres verlockenden Ränkespiels: „Ein Hau-lin (Akademiker) mit seinem ganzen Talente" — singt sie — „vermöchte nicht den Zauber dieses entzückenden Anblicks zu beschreiben; der geschickteste Maler nicht mit seinen blühendsten Farben zu schildern. Seht da die Blume Haï-tang, deren halbgeöffneten Kelch der Westwind schaukelt. Die Frische der Nacht durchwallt unsere seidenen, mit Perlen gestickten Gewande. Die wohlriechenden Gewächse sind von einem leichten Dunst umflort. Unsere Lampe wirft einen ruhigen Glanz durch die bläuliche Hülle, die sie umfliesst. Die Weiden lassen ihre grünenden Seidengespinnste niederschweben, woraus Thautropfen, wie ein Sternenregen, in diesen klaren Teich perlen . . . Seht den Mond, wie er die Wipfel der Weiden mit seinem goldnen Lichte säumt. Er gleicht dem azurenen Drachen, der einst den Spiegel des Hoang-ti brachte." Pë-min-tchong's Lautenklänge ertönen durch die mondstille Nacht. Der junge Candidat besingt zur Laute, was alle Liebes- und Ehecandidaten, seit Mondschein existirt, besungen haben: den Mondschein und seine Liebe. Fau-su, die lose Schelmin, wechselt mit ihm die Liedchen, als gälte ihr seine Liebesklage, und als sänge sie ihr eigenes Weh und Ach. Ihr Herz vergeht vor Sehnsucht und Wehmuth. — „Kommt Fräulein, kommt!" Das Fräulein hat aber durchaus keine Eile. Die listige Vogelstellerin lässt abermals ihr silberhelles Lockpfeifchen erschallen, und thut dabei so verschüchtert-bang und ängstlich. Findet es aber schliesslich doch gerathen, im Hinblick auf die

Frau Mamma Han, als der Candidat seine Thür öffnet, um in den Garten zu treten, sich mit dem Fräulein zurückzuziehen. Die Scene hätte Sedaine nicht graziöser schattiren, und nur der Componist von Figaro's Hochzeit ihr die Poesie der Schelmerei, den seelenvollen Zauber schäkernder Schwermuth und den Humor eines ironisch süssen Spiels mit herzverzehrender Liebeständelei einhauchen können.

Von allen Tantalusqualen sind die eines nach Hochzeit schmachtenden Bräutigams die gefährlichsten. Pĕ-min-tchong wird ernstlich krank. Er liegt am Hochzeitsfieber darnieder und verfällt in Vermählungs-Delirien. Mamma Han schickt das Kammermädchen, sich nach seinem Befinden zu erkundigen. Der Kobold nimmt die Miene eines hochgelehrten Hau-lin an, und citirt dem Baccalaureus alle Textstellen aus den fünf Ging und den vier Sze-chu, welche einem Candidaten vorschreiben, die Liebe zu verachten, und ausschliesslich an seine Doctorprüfung zu denken. Sie verweist ihn auf den Saal der 10,000 Bände. Der junge, unfreiwillige Bibliothekar ist nahe daran, rasend zu werden und die Wände dieser Bibliothek vor Verzweiflung hinan zu klettern; so dass der kleine Dämon von vollendeter Kammerzofe ein Erbarmen fühlt, und mit einem Liebesbriefchen auf parfümirtem Seidenpapier für die Herrin davon huscht. Das veranlasst eine neue noch pikantere Scene zwischen Fräulein Siao-man und ihrer Soubrette, diesem chinesischen Toiletten-Eulenspiegel als Zofe. Das Fräulein ausser sich vor Zorn über die Vermessenheit Fau-su's, ihr einen Liebesbrief zuzustellen. Wüthend nachdem sie den Brief gelesen. Schmähen und Toben; im Herzen voll heimlicher Wonne. „Verworfene Creatur! Nieder auf die Knie! Elendes Geschöpf! Erfährt meine Mutter davon, bist du verloren. Kleine Sünderin — das Gesicht sollt' ich dir zerschlagen. Ja, ich geh' hin und zeige diesen Brief meiner Mutter. Sie wird dich zu züchtigen wissen, nach Gebühr, du Taugenichts!" Fau-su kniet lachend: „Nun, ich komme schon. Wahrhaftig ich wusste nicht, was der Brief enthält. Geht ihr damit zur Mutter, (singt:) ist's um mich und den jungen Mann geschehen." — Siao-man. „Unverschämte!" Fau-su (ein gesticktes Riech-Beutelchen vorziehend). Ereifert euch nicht, Fräulein! (singt:) Euern Dienern wird nichts verrathen. Erzürnt euch nicht! (spricht,

indem sie ihr das Täschchen hinhält:) Seht, das nette Ding! Wisst ihr, wozu es dient? (singt:) Und Wem es ward bestimmt? (spricht:) Betrachtet es genau! (singt:) Besinnt euch, und sagt, woher es stammt?" — Siao-man (beiseit). „Wie kommt es nur in ihre Hand?" — Fau-su. „Ich Unverschämte! Ich elendes Geschöpf!" (singt:) Erfährt Madame davon, ist meine Magd, die lose Dirne, ein Kind des Todes. Erlaubt, dass ich schnell mich entferne. (spricht:) Ich suche euere Mutter auf, (singt:) damit sie mich züchtige, wie ich es verdiene." — Siao-man. „Fau-su, lass ein vernünftig Wort mit dir sprechen." — Fau-su. „Vergesst ihr so die Ermahnungen, die ihr als Kind von meinem seligen Vater erhalten? Ihr setzt die Tugenden eueres Geschlechtes aus den Augen. Ihr seyd ungehorsam gegen euere Mutter, die euch so zärtlich liebt . . . Ihr verschenkt euer Herz an einen jungen Mann und gebt ihm ein Pfand zärtlicher Zuneigung. Letzter Tage thatet ihr plötzlich so müde vom Sticken. Die Frühlingsluft, so gabt ihr vor, sey schuld an dieser Ermattung. Nun zeigt sich, was das für Frühlingsluft war. Der heimliche Unterschleif, den ihr an euerer Stickerei begingt — da ist er! Nun soll ich noch herhalten und euere Sünden ausbaden! — Eine Frage, wenn's erlaubt: Auf dieses Moschus-Säckchen habt ihr zwei Vögelchen gestickt mit verschränkten Flügeln. — Was dachtet ihr dabei? (singt:) Kunstreich gestickt sind sie, das muss man sagen! (spricht:) Hier ein Nenuphar-Büschel! (singt:) Gewiss hattet ihr euere Gründe, auch diess hinein zu sticken. Traun, eine solche Aufführung von einer so feinen jungen Dame, wie ihr, wird nicht verfehlen, die Spöttereien und Sarkasmen der Leute zu erregen! (sich in Lauf setzend:) Im Husch bin ich bei euerer Frau Mutter und zeige ihr das Täschchen" . . . Siao-man zu Tod erschrocken, hält sie am Rockzipfel fest, bekennt ihr Unrecht. Fau-su. „Und habt mir doch eben mit Schlägen gedroht!" — Siao-man. „Nun so schlage du mich jetzt!" — Fau-su. „Niedergekniet! Hierher! (singt:) Wir tauschen die Rollen. Nun ist es an mir, euch zu züchtigen! (spricht:) Habt ihr Furcht?" Siao-man. „Wohl hab' ich Furcht." Fau-su. „Fürchtet nicht! Ich wollte nur meinen Scherz mit euch treiben Hört mich an. Pë-min-chang nährt in seinem Herzen eine Leidenschaft, die seine Gesundheit untergräbt und ihn verzehrt. Ja er sehnt sich

nach dem Tode, der seinem Leiden ein Ende mache. Gebietet unser Sittengesetz nicht, die Menschen zu lieben? Welches Glück gewährt uns das Bewusstseyn, die Leiden unseres Nebenmenschen zu lindern!" Siao-man. „O meine Studien-Genossin! du bist durchaus im Irrthum. Weisst du nicht, dass ein Mädchen, welches die vom Gesetze vorgeschriebenen Vermählungsbräuche ausser Acht liesse, für die Concubine des Mannes gelten würde? Bedenke! ich bin die Tochter eines Staatsministers. Wenn ich mich ungehorsam gegen meine Mutter erweise, und eine unerlaubte Verbindung mit einem jungen Mann eingehe, wie dürfte ich dann wagen, vor der Welt zu erscheinen?" Fau-su. „Das Leben eines Menschen auf's Spiel setzen, wegen eines solchen Bedenkens — ist das nicht eine grössere Sünde?" — Siao-man. „Sprich nicht weiter davon — mein Entschluss ist unwiderruflich gefasst." Fau-su. „Das Buch Lün-yü [1]) sagt: „Wer sein Wort nicht hält, verdient nicht den Namen eines Menschen." Da ihr eigensinnig auf euerer Weigerung besteht, so nehme ich das Täschchen, und eile damit zu eurer Frau Mamma." — Die vollendete Soubrette versteht ihr Handwerk: Fräulein Siao-man beantwortet den Liebesbrief, und thut noch ein Uebriges: Sie giebt dem Geliebten ein Rendez-Vous im Garten. Fau-su nimmt das Billet der Herrin, und sagt mit strenger Miene: „Wohlan, ich werde den Brief bestellen." — Siao-man. „An Wen?" — Fau-su. „An euere Mutter." — Siao-man (erschrickt). „Sie hat mein Verderben beschlossen!" — Fau-su. „Beruhigt euch nur — ich bring' es euerem Candidaten." (Beide ab). Die nächste Scene, die Briefbestellung, steht den beiden mitgetheilten nicht nach an muthwilliger Schelmerei von Seiten des Kammermädchens, und an verschmachtendem Verlangen nach dem eine Weile neckisch vorenthaltenen Billete, von Seiten des liebesiechen Candidaten. Den Zeitpunkt des nächtlichen Rendez-Vous singt ihm die Schelmin am Schluss der Scene vor, wie folgt: „Harret, bis der Trommler die Nacht anmeldet. Harret, bis alle Welt im Palaste in tiefem Schlaf versunken. Wartet, bis ein Geräusch sich von der Höhe des Thurmes vernehmen lässt; bis der fallende Tropfen in der Wasseruhr von Jaspis erklingt; bis der linde Frühlingsnachthauch

1) Das dritte Buch des Sze-chu (Tetrateuchus, die 4 Bücher) s. oben.

den Federbusch des Phönix erzittern macht, der im Bananenwipfel schlummert. Wartet, bis die Blume, die im Mondpalaste blüht, ihren Schatten auf den Wipfel der Bäume niedersenkt; bis die junge Schöne heimlich ihrem Gemach entschlüpft, dem ein süsser Duft entströmt; bis sie durch ihre gestickten Thürvorhänge gleitet und, von ihrem wallenden Gewande umflossen, den mit einer Balustrade umgebenen Gang überschritten; gelind und leise dann den perlenbesetzten Schleier öffnet, und ein leichtes Geräusch vom Fenster her ertönt. Das ist der Moment, wo sie erscheint." — (ab).

Wonnevolles Liebesbegegniss, beglückendes Garten-Rendezvous — Himmel, die Mutter! Der verhängnissvolle Name „Han", muss er uns auch hier wieder erschrecken, als Muttername einer verwittweten Frau Ministerin-Excellenz? Sie überrascht das Paar im zärtlichsten Liebesgespräch. Der chinesische Drache steht vor uns mit dem chinesischen Röhrchen in der Tatze, das zum Glücke nur über die vollkommene Soubrette geschwungen wird, die Anstifterin dieses vorgreiflichen Sichzusammenfindens eines am langsamen Feuer hingehaltener Hochzeitfackeln hinsterbenden Brautpaars. Knieend unter dem chinesischen Röhrchen, setzt unsere anschlägige Neckeboldin der Gebieterin, Madame Han, auseinander, wie nur sie, die Frau Ministerin, die Anstifterin all der Uebel; beweist ihr, welche schwere Versehen, ungeachtet ihrer Jahre und ihrer Klugheit, sie sich zu Schulden habe kommen lassen, worunter das unverzeihlichste, dass sie einen jungen Candidaten in ihr Haus aufgenommen. Pē-min-tchong muss nun fort. Er besteht seine dritte Prüfung glänzend; er erlangt den Grad eines Akademikers (Hau-lin). Der Kaiser, von Allem unterrichtet, lässt Madame Han durch den Hochzeits-Boten den Befehl zugehen, die Vermählung des für einander bestimmten Paars nicht länger hinauszuschieben und nicht erst das von dem Ritual vorgeschriebene Alter der Braut abzuwarten. Der einzige Fall vielleicht, wo ein Kaiser von China sich über den Zopf der Formalitäten hinweggesetzt. Jedenfalls der einzige in einem chinesischen Drama, das uns daher, auch um desswillen, als ein Ausnahmsdrama, als die Comédie accomplie des chinesischen Theaters, zu gelten hat. In allen andern Gattungsformen des Drama's stehen die Chinesen, wie am äussersten Weltrande, so vielleicht

auch auf der untersten Theater-Stufe, verglichen mit den Hauptvölkern des Drama's: den Hellenen, Indern, und Indogermanen. Dank dem Vollendeten Kammermädchen ihres, unserer Schätzung nach, ersten dramatischen Dichters, des Tching-te-hoëi, Verfassers von achtzehn Theaterstücken, worunter aber die Soubrette das Juwel — Dank dieser Soubrette, fühlen wir uns in unserem Gewissen verpflichtet, den Chinesen einen Lustspielgeist, ein Talent für die feine Intriguen-Komödie zuzuerkennen, das die Verwandtschaft ihres Geistes mit dem der Franzosen ausser alle heraldische Anfechtung setzt. Die französische Liebesintriguen-Komödie erscheint uns als die Soubrette accomplie des Tching-te-hoeï auf ihrem höchsten Gipfel.

Schauspiele der Japanesen.

Die Theaterspiele, die auf den zahlreichen, rings um die beiden gewaltigen Landvesten der zwei grössten und ältesten Culturvölker Asiens, der Inder und Chinesen, hingelagerten Inselgruppen sich hervorthaten, dürfen wir, ohne Abbruch für unsere Geschichte, als matte Abbilder oder groteske Nachahmungen des Theaters der Hindu oder Chinesen, getrost ihrem Treiben überlassen. In keinem Falle sind sie aus einem eigenthümlichen Kunst- und Volksgeiste hervorgesprosst. Müssen doch auch die Bevölkerungen dieser Inselgruppen als versprengte, aus dem Innern jener volkreichen Ländergebiete auf die östlichsten Erdschollen des stillen Meers gleichsam hinausgeschleuderte Hordentrümmer betrachtet werden, den Planeten vergleichbar, welche der Sonnenkörper als glühende Schlacken oder Gasbälle aus seinem Innern auswarf, und die alsdann, durch unzerreissbare Ursprungsbande an ihre Mutterstätte gekettet, sie umkreisen, Licht, Leben, Formenbildung von dem Centralkörper empfangend.

Ausser den Schauspielen oder mimischen Vorstellungen, die, nach Reiseberichten, auf der hinterindischen, von China und Hin-

dostan in die Mitte genommenen, die Reiche Assam, Birma und Siam umfassenden Halbinsel vorkommen mögen, liest man von solchen Theaterspielen auf Java, Sumatra, und andern Eilanden der indischen Inselflur. Der mächtigste und selbständigste dieser Inselstaaten, Japan, oder Nipon, Niphon, „das Sonnenland“, wie die Japanesen ihr Inselreich nennen, knüpft seine historische Existenz an einen Fürsten Zin-mu, der 600 vor Chr. von Westen her mit Kriegsmacht auf diesen Inseln landete und sie unterwarf. Den Eroberer Zin-mu lassen die japanesischen Geschichtsschreiber von den fünf Erdenherrschern Dsi-zin-go-dai abstammen. Den Titel Tsin führen noch jetzt die Herrscher Japans. Das Alles deutet auf das „Westland.“ Tschin, Tsin oder China; näher auf das nordwestliche Vasallenreich Tçin in China, wo, in Folge einer ausgebrochenen Empörung, ein Fürst (696 vor Chr.) vertrieben ward.[1]) Die chinesischen Chroniken erklären ausdrücklich einen chinesischen Prinzen zum Stammvater von Japans Fürsten[2]); mögen nun die Urbewohner Japans mongolischen Ursprungs, oder malaische, mit den Hindus stammverwandte Polynesier seyn; mögen sie von den Aegyptern abstammen, von denen ein berühmter Sinologe auch die Chinesen herleitet[3]); oder als Stammgenossen eines westindischen Völkergeschlechtes, der Peruaner, zu betrachten seyn, deren weiche, wohllautende, dem Italienischen anklingende Quinchua-Mundart der Japanischen Sprache verwandt scheint. Den Sonnendienst hatten die Ureinwohner des „Sonnenlandes“ (Nipon) mit den Incas gemein. Bei diesen heisst der Sonnengott Ynti, was an Indra, den Sonnengott der Hindu, erinnert.[4]) Die ursprüngliche Religion der Japanesen ist gleichfalls der Sintism (Sinto), der Sonnen-Dienst (Sin-Siou), und ihre oberste Gottheit, die Sonne, Sin (Ten - Sio - Daï - Sin - Sama). Der Sonne sind noch gegenwärtig 27,000 von den 150,000 Tempeln im japanischen Reiche geweiht, die übrigen 123,000 fallen dem Buddhismus (Butto, Budso), anheim. Japans Bevölkerung bestände demnach aus zwei verschiedenen

1) Mailla, hist. gén. etc. II. p. 97. — 2) Das. p. 227. — 3) Pauthier, Sinico-Aegyptiaca etc. Paris 1842. Kämpfer, Gesch. und Beschreibung von Japan vom Jahre 1777 S. 35. — 4) Clem. R. Markham, Cuzco, a journey to the ancient capital of Peru etc. Lond. 1856 ch. VI. p. 161.

Völkerschichten, deren eine das unterworfene, vielleicht den Hindu und Peruanern stammverschwisterte Urvolk; die andere, die herrschende Kaste, die vormaligen Eroberer, mongolisch-chinesischen Ursprungs, bilden würde. Von dem Sonnengott, Sin, leitet das japanische Volk auch seine zahlreichen Götter-Dynastien ab, die Ahnen und Vorgänger des schon genannten ersten Eroberers Japans, Zin- oder Sin-mu, des ersten Mensch-Kaisers von Japan, den seine Nachfolger auch für den Urahn der Dairis oder Micados ausgeben, der geistlichen Kaiser dieses Inselreichs, die als oberste Sonnen-Priester, „Söhne des Sonnengeistes," verehrt werden. Der Gleichklang des Japanischen Sin mit Tçin, dem Vasallenreich in China, dem Stammlande von Japans Eroberer, Fürsten Zin-mu, mochte der Ableitung seines Geschlechtes von dem japanischen Nationalgott, Sin, zu Statten kommen und seine Dynastie begründen und befestigen helfen; wenn nicht Tçin selbst (Sina = China), Sin und Sind (Indien) auf eine gemeinsame Stamm- und Ursprungs-Wurzel hinweist; auf das „Lichtreich," das Iran der Parsen. Die Gegenüberstellung des geistlichen Herrschers, Dairi, und des weltlichen, Tai-kun, — eine Benennung, die an Lao-tsee's Tai-ky, „Oberste Spitze," erinnert; japanisch: Kumbo-Sama — liesse sich ebenfalls aus der ursprünglichen Stammesverschiedenheit der Urbewohner Japans und ihrer Unterjocher erklären. In Japan erscheint das dualistische Wesen China's auch in der Staatsform dieser zweiköpfigen Herrschafts-Missgeburt verkörpert, die ja auch in der europäischen Völkergeschichte im Investitur-Streit unseres Mittelalters ihr Ebenbild fand, und in katholischen Staaten noch jetzt nicht völlig überwunden ist. Die letzte Encyklika ist eine wie aus dem Himmel gefallene, durch die ganze katholische Christenheit schallende Ohrfeige, die der geistliche Dairi-Zwilling dem weltlichen Tai-kun oder Kumbo-Sama-Zwilling versetzt hat. Dagegen ist der „Sohn des Himmels," der Kaiser von China, in welchem sich geistliche und weltliche Macht vereinigt, die einzige wirkliche höchste Spitze, in die der chinesische, nach allen Richtungen hin sich behauptende Dualismus ausläuft. Obgleich selbst diese scheinbare Einheit im chinesischen Staatsoberhaupt doch wieder, in Folge der reichsgrundsätzlichen Zerspaltung der beiden Bevölkerungen China's, der Mandschu und Chinesen, zwi-

schen denen ein Connubium nicht gestattet ist, auseinanderfällt. Daher besteht auch in Japan eine festere Bürgschaft für die Dauer der ursprünglichen und noch gegenwärtig herrschenden Dynastie aus dem Hause des Zin-mu, als für die Mandschu-Dynastie in China, wo jener in der Bevölkerung gepflegte Dualismus der beiden Nationalitäten wesentlich dazu beiträgt, Empörung und Revolution als ein chronisches Reichsgebrechen einwurzeln zu lassen, und ein unheilbares dynastisches Wechselfieber zu nähren. In Japan dagegen konnten die rechtmässigen Herrscher immer wieder die Usurpatoren verdrängen. Nur ein einziges Mal, im 14. Jahrhundert, vermochte sich die Zwischenherrschaft eines Usurpators ein halbes Jahrhundert hindurch zu behaupten.[1] Denn der letzte Usurpator des japanischen Thrones, der Kriegsoberste Hiëas, der 1594 die Herrschaft an sich riss, und die noch gegenwärtig herrschende Dynastie gründete, führt gleichfalls seine Abstammung auf jenen Zin-mu, Japans ersten Eroberer, zurück.

Die Aufsaugung des geistlichen Oberhauptes durch den weltlichen geht in Japan allmälich, wie in Europa, aber ebenso unaufhaltsam von Statten. Mag auch der „Sohn des Sonnengeistes,“ des Dairi oder Micado, beständig auf Händen getragen werden, damit er seine heiligen Füsse durch Betreten der Erde nicht entweihe[2]; so steht er doch schon mit einem Fuss im Grabe. Dürfen auch Luft und Sonne sein Angesicht nicht berühren, und Haare, Bart und Nägel nur im Schlafe dem „Himmlischen“ geschnitten werden[3]: so kommt er doch über ein Kleines dorthin, wo ihn, mit bestem Willen, die Sonne nicht bescheint, und wo ihm Haare und Nägel fortwachsen, aber selbst im Schlafe nicht geschnitten werden, aus dem er nie wieder erwacht. Früher musste der Dairi täglich einige Stunden, mit der Krone bedeckt, auf dem Throne unbewegt sitzen, weil dadurch die Ruhe des Landes bedingt war; jetzt begnügt man sich die Krone auf den Thron zu legen[4]: Bald aber kommt die Zeit, wo die Dairi-Krone sammt Thron in die ewige Ruhe eingeht, und das Land

1) Ferd. Siebold, Nippon, Archiv zur Beschreibung von Japan etc. III., a) Tab. 5. — 2) Kämpfer a. a. O. I. S. 175. — 3) Golowin, Begebenheit in der Gefangenschaft II. S. 45. — 4) Ebend.

aus der starren, abgeschlossenen Ruhe erwacht. Noch immer müssen dem Dairi alle Speisen in neuen Geschirren gekocht und in neuen Schüsseln aufgetragen werden, die man dann sofort zerbricht [1]): nicht lange, und Krone, Thron und Herrschaft des geistlichen Kaisers wird gleich altem Geschirr zerbrochen werden, und gleich irdenen Töpfen zerschmissen. Unter den Neujahrsgeschenken, die das weltliche Oberhaupt seinem geistlichen Mitbesitzer des Sonnenlandes unverbrüchlich zu senden hat, um ihm seine Huldigung zu bezeigen, muss sich pflichtgemäss ein von dem weltlichen Fürsten selbst gefangener weisser Kranich mit schwarzem Kopfe befinden [2]): Das fröhliche Jagen, wenn über kurz oder lang Japans weltliches Oberhaupt mit dem geistlichen selbst eine Reiherbeitze anstellt, und, anstatt ihm einen Reiher zu schicken, ihn selbst zum Kuckuck oder gar zum Geier schickt! Was aber dann? Ob, nach glücklich beendigter Reiherbeitze, auf den schliesslichen Alleinbesitzer des Insellandes nicht auch ein lustiges Jagen angestellt wird, und zwar vom gallischen Adler-Greif mit englischen Rüden? Ob auch dann noch die zweihundert Hofärzte für den weltlich-geistlichen Magen des Taikun sorgen werden, wenn er vom beseitigten Mitbesitzer der höchsten Gewalt, vom Micado, die Verdauungskraft des Kirchen-Magens geerbt hat, dessen vortreffliche Digestion bekanntlich Mephistopheles höchlich rühmt? Ob die zweihundert Leibärzte des japanischen Taikun auch dann noch alle seine Speisen überwachen und jedes Reiskorn für die kaiserliche Küche mit einer Zange aussuchen werden? [3]) Oder ob der Taikun, nach der lustigen Treib- und Klopfjagd, selbst verspeist, und jedes seiner Inselchen mit einer eisernen Zange ausgesucht werden wird? — Die Antwort auf all' diese Fragen schlummert freilich noch für's erste in der nächsten Zeiten Hintergrunde; unter allen Umständen ist aber die Frage selbst keine leere Rechtsfrage, sondern eine reine Machtfrage.

Japans Staats- und Regierungstendenz gravitirt nach dem despotisch-patriarchalischen Herrschaftsprincip China's; während Japans Volk den Charakter seiner Stammesbrüder erkennen lässt: der stillen, sanften, duldsamen, mildgesitteten Bewohner des

1) Kämpfer a. a. O. — 2) Golowin II. S. 48. — 3) Das. S. 62.

westindischen „Sonnenlandes“ Peru. Auch findet sich zwischen Taikun und Volk in Japan eine Mittelschichte eingeschoben: ein Kriegsadel, der durch viele Eigenthümlichkeiten an den peruanischen Inca-Adel erinnert. Diese japanische, aus hohem und niederem Adel, Daimos und Jakonins bestehende Aristokratie bildet Hof und Phalanx des geistlichen Kaisers, des Dairi oder Micado [1]), des ehemalen, vor der Unterjochung Japans durch den mongolischen Tçin-Fürsten, alleinigen Herrschers von Nipon und obersten Sonnenpriesters, So stand auch in Peru der Inca an der Spitze der Priesterschaft. [2]) Jenes dem chinesischen Staatsgeiste fremdartige Lehnsadelinstitut befestigt und überwacht die geistlich-weltliche Doppelherrschaft auf Kosten der Nationalwohlfahrt, und giebt dem patriarchalischen Despotismus den Charakter eines feudal-theokratischen, dreiköpfigen Despotismus, der monströsesten aller Herrschaftsformen, die unausbleiblich, und vielleicht schon in nächster Zeit, entweder eine völlige Umwälzung oder eine Eroberung Japans zur Folge haben muss, das möglicher Weise eines schönen Morgens daliegen kann, mit selbstaufgeschlitztem Bauche, dem Abzeichen seiner staatlichen Herrschaftszerspaltung; und daliegen, als Frass für den bewussten Vogel Greif und dessen Jagdgenossen, die bekannten englischen Rüden. Eine gerechte Strafe für den reichsverrätherischen, die japanische Despotismus-Dreifaltigkeit in ihren Grundlagen erschütternden Vorschlag, den der erste Minister des Taikun Minamoto Yeoschi, den der Minister Midzuno Etkisenno-Kami im Conseil 1842 zu geben wagte: Japan den Barbaren des Westens zu erschliessen. Ein Rathschlag, der das in Taikun-Mikado-gok'chis (Fürsten)-Herrschaft zerrissene Land nun gar in zwei Parteien auseinanderriss: in die fortschrittliche und reactionäre Partei. Ein Parteikampf im orientalisch abgeschlossensten aller Despotien-Staaten! In Japan eine Fortschrittspartei, inmitten eines dreifachen Absolutismus! Eine mächtige Fortschrittspartei, im Schoosse der höchsten Aristokratie selbst, der achtzehn grossen Daïmos oder Pairs von Japan! Ist das nicht schon das zweischneidige Schwert zum Bauchaufschlitzen für ganz Japan? Zum Ausweiden

1) Kämpfer S. 177, 179. Golowin a. a. O. S. 48. — 2) Will. H. Prescott, History of the conquest of Peru 1862, new ed. Vol. 1. p. 23.

des ganzen Inselreichs im äussersten Osten, als baldigen Beutefrass für den mehr genannten Vogel Greif und dessen Jagdgenossen, den weltbekannten Bulldog, in Europa's äusserstem Westen?

Ueberlasson wir Japan dem unvermeidlichen Schicksal seiner vielhundertjährigen Abschliessung gegen die Geschichte und das Zusammenwirken der Völker zu einer allgemeinen Freiheitsentwickelung. Ueberlassen wir es seiner ebenso nothwendigen, gewaltsamen Zerreissung, in Folge der plötzlichen Berührung mit den Zündstoffen und den entwickelteren Machtmitteln einer höheren, vorerst noch bestialisch-diabolisch wirkenden Cultur. Denn die idée civilisatrice oder Napoléonienne geht durch alle Wandlungen des Goethe'schen Mephistopheles hindurch: zunächst wedelnder, auf dem Bauche kriechender Hund, als schriftstellender fido savant; dann civilisatorisch blauer Dampf aus fahrenden Eisenöfen oder culturmässig gezogenen Kanonen; worauf der fahrende Rauch sich als fahrender Scholasticus mit einem Pferdefuss entpuppt, und dem wissensdurstigen Faust, dem Repräsentanten der fortschreitend nach Erkenntniss und Wissen ringenden Menschheit, sich vorstellt, um ihm seine Dienste als Retter der menschlichen Gesellschaft anzubieten, und schliesslich mit ihm selbst abzufahren, Höllenhund und Höllendampf in Einer Person, bei dieser Gelegenheit durch die berüchtigte Trompete von Dante's Teufelsführer [1]) das Schlusswort des ersten Theils von Goethe's Faust schmetternd: „Gerettet!"

Was die Geschichte des Drama's betrifft, so wollte sie, mit den flüchtigen Andeutungen der innern Lage Japans, nur das auffällige und vereinzelt dastehende Factum constatiren: wie wenig das Drama, das sich uns bisher als sicheren Gradmesser der

1) Per l'argine sinistro volta dienno:
Ma prima avea ciascun la lengua stretta
Co' denti verso lor duca per cenno;
Ed egli avea del cul fatto trombetta.
(Canto XXI. Schluss-Terzine.)

„Sie schwenkten dann sich auf dem Damm zur Linken,
Nachdem vorher die Zunge jeder wies,
Herausgestreckt, dem Hauptmann zuzuwinken,
Der mit dem hintern Mund zum Abmarsch blies.

politischen Zustände, des Geisteslebens und der Bildungsgeschichte einer Nation erwiesen -- wie wenig das japanische Drama als Wetterglas der zeitweilig in der staatlichen Atmosphäre dieses östlichen Inselreichs schwebenden, schicksalschweren Spannungen und Katastrophen zu dienen geeignet ist. Denn während sich in den Regierungsgeschichten Japans eine radicale, auf gänzliche Machtumstellung, vielleicht Vernichtung der Herrschaftsformen, losschreitende Revolution vorbereitet: hängt das Drama, gleich dem japanischen Volke selber, noch wie ein in sich selbst eingekauerter Foetus, im Mutterleibe seiner dreiköpfigen Regierung, ohne ein Lebenszeichen von sich zu geben, das die gewaltigen, im Anzuge begriffenen Krisen verriethe.

Die älteste uns bekannte Schilderung der japanischen Schauspiele gab der als Reisender und Arzt gleich berühmte Gelehrte, Engelbrecht Kämpfer, der, zu Lemgo 1657 geboren, daselbst als Leibarzt des Grafen von der Lippe 1716 starb. In der Eigenschaft eines Secretärs der schwedischen Gesandtschaft, machte er die Reise durch Russland nach Persien mit; besuchte darauf Arabien, Hindostan, Java, Sumatra, Siam und Japan, wo er zwei Jahre zubrachte. „Seine Geschichte und Beschreibung von Japan“ [1]) zählt mit Recht als ein classisches Musterwerk in seiner Art. Seinen Bericht über das japanische Schauspiel entnehmen wir der deutschen Uebersetzung von Kämpfer's Reisewerk, welches der deutschen Uebersetzung von Du Halde's Description de la Chine „als Zugabe“ beigedruckt ist [2]):

„Die Schauspiele — sind nichts anders als theatralische Stücke, die von 10 bis 12 Personen vorgestellt werden. Die Materie dazu wird gemeiniglich aus ihren Götter- und Heldengeschichten genommen. Ihre merkwürdigen Begebenheiten, ihre grossen Thaten, ihre Liebesgeschichte werden von den Tänzern in Versen vorgetragen, von den andern aber wird auf musikalischen Instrumenten dazu gespielt. Wenn der Inhalt sehr ernstlich und beweglich ist, so kommt unversehens ein Komödiant auf den Schauplatz hervorgesprungen und belustigt die Zuschauer,

1) Engl. 2 Bde. Lond. 1727. Fol.; deutsch, Lemgo 1774. — 2) Ausführliche Beschreibung des chinesischen Reichs, mit einer Vorrede von Abt Mosheim Bdd. I—IV. Rostock 1747. IV. 266 f. §. 334, 335.

theils mit lächerlichen Geberden, theils mit Erzählungen von allerlei Schalkspossen. Einige unter ihren Vorstellungen sind nichts anders als Tänze und Nachahmungen von allerlei Affecten, dergleichen ehemals in Rom von den Pantomimen geschah. Denn diese Tänzer reden nicht, sondern suchen durch die Kleidung, Handlung, Geberden, und zwar nach dem Schall der Instrumente, die Geschichte so natürlich, als ihnen möglich, vorzustellen. Die vornehmsten Gegenstände des Schauplatzes und Auszierungen desselben, Brunnen, Brücken, Pforten, Häuser, Gärten, Berge, Thiere, werden nach der Natur vorgestellt, und alles ist so hingesetzt, dass es auf einmal, wenn ein Zeichen dazu gegeben wird, wie ein europäischer Schauplatz, weggenommen und in Stücken geschlagen werden kann.

„Die Personen, so auf dem Schauplatze agiren, sind gemeiniglich junge Mädchens, die man in den Hurenhäusern darauf zubereitet, und Knaben aus der Strasse, auf deren Unkosten die Komödie gespielt wird. Sie sind insgemein prächtig gekleidet, ein jeder nach der Rolle, die er zu spielen hat. Man muss auch ihnen überhaupt so viel nachsagen, dass sie bei Vorstellung ihrer Sache so viel Dreistigkeit und Annehmlichkeit beweisen, als man an den europäischen Acteurs kaum findet. Die Strasse, auf deren Kosten die Lustbarkeit angestellt wird, stellt dabei eine Procession in folgender Ordnung an: Man trägt erst einen kostbaren Sonnenschirm als das Palladium der Strasse vorher; in dessen Mitte steht der Name der Strasse. Unmittelbar darauf folgen die maskirten Musikanten (Flöten und Trommel). Diese Musik ist aber so kläglich und elend, dass sie ohne Zweifel den Göttern besser gefallen, als die Ohren der Menschen ergötzen kann . . . Die Vocal- und singende Musik ist nicht besser . . . Im Tanzen sind sie übrigens sehr geschickt und sinnreich, und geben wirklich den Europäern wenig nach. Auf die Musikanten folgen diejenigen, welche die zu den Vorstellungen und Decorationen des Schauplatzes nöthigen Maschinen tragen; die schwersten Stücke werden von den Handwerksleuten getragen, die leichten aber, Stäbe, Blumen, Sitze u. s. w. von den Kindern derjenigen Strasse, die die Feierlichkeit angestellt hat, und die insgesammt schön gekleidet sind. Darauf erscheinen die Acteurs, denen die Einwohner der Strasse in ihren Feier- und Cere-

monienkleidern folgen . . . Die Tänze auf der Strasse dauern ungefähr $^3/_4$ Stunden. Und wenn diese geendigt, so marschiren sie in eben der Ordnung weiter, um sich auch in anderen Strassen sehen zu lassen, da dann mit einer jeden Strasse die Anzahl der Nachfolger vermehrt wird. Eine Strasse sucht es der andern bei den anzustellenden Schauspielen an Pracht und Herrlichkeit zuvor zu thun. Die Processionen und Schauspiele gehen frühmorgens gar zeitig an, und gegen Mittag ist Alles geendigt. Die Schauspiele des siebenten Tages sind mit denen, die am neunten Tage vorgestellt werden, meistens einerlei, ausser dass sich in der Kleidung und in den Tänzen der Schauspieler ein Unterschied zeigt... Alle Jahre müssen neue Maschinen, Vorstellungen und Tänze zu sehen seyn, und man würde glauben, dass es wider die Majestät des Schutzgeistes streite, wenn das Aufgewärmte, wie im vorigen Jahre aufgeführt werde . . . Wenn Alles geendigt ist, so stehen die zween Vorsteher der Clerisey von ihren Bänken auf und gehen auf das Gezelt zu, unter welchem die Deputirten des Gouverneurs sitzen, danken ihnen für die Gewogenheit, dass sie der Feier dieses Festes beiwohnen wollen."

Solcherlei Spiele finden zu bestimmten Festzeiten statt; vornehmlich am Kami- oder Ahnen-Seelen-Feste, das zu Ehren der Verstorbenen mit Grabesopferspenden (Matsuvi) gefeiert wird, ähnlich wie in China. Das von Kämpfer geschilderte Processions-Schauspiel diente, ihm zu Folge, zur Feier des Geburtsfestes von Suwa [1]), den sie als Gott der Jagd und „Grossen Jäger" verehren. Suwa ist der indische Siva, den die Griechen für identisch mit Dionysos (Dewasiva) hielten. Die Suwa-Spiele wären sonach die japanischen Dionysien. Wir sehen, wie dieselben Anschauungen in ähnlichen Formen bei allen Völkern, die dergleichen Spiele haben, wiederkehren. Der Unterschied ist nur der, dass diese Spiele bei den Fortschritts-Völkern von Prometheischer Geschichts- und Freiheits-Mission zu höchster poetischer Blüthe gelangen; bei Nationalitäten aber, die aus der Bevormundung und Geistesknechtschaft sich nicht zu befreien vermögen, in einem ähnlichen Zustande haften bleiben. Die ursprünglichen Entwickelungskeime und Formen des Drama's finden sich in allen

1) §§. 203, 224.

Entstehungs-Erscheinungen desselben vor. So auch in den japanischen Schauspielen. Aus Kämpfer's Bericht treten uns diese Momente fast sämmtlich entgegen. Die von ihm geschilderten Vorstellungen sind Tanzspiele, und ihr Inhalt ein mythisch-epischer; Götter- und Heldengeschichten; Götter- und Helden-Thaten und Liebesgeschichten; von den Tänzern in Versen vorgetragen, rhapsodisch oder mimisch. Es ist die Keimform der Tragödie, die sich aber nicht erschlossen, oder doch nicht aus eigener Triebkraft sich entwickelt; sondern, ähnlich jenen schallosen Mollusken, die in den abgeworfenen Muscheln anderer Weichthiere hausen, die dramatischen Formen benachbarter Völker von reicherer Begabung und kraftvollerer Ursprünglichkeit aufnahm. Den Gestaltungskeim der Komödie sehen wir ferner in dem Uebergange sich regen, den Kämpfer mit den Worten andeutet: „Wenn der Inhalt sehr ernstlich und beweglich ist, so kommt unversehens ein Komödiant auf den Schauplatz hervorgesprungen und belustigt die Zuschauer, theils mit lächerlichen Geberden, theils mit Erzählungen von allerlei Schalkspossen." Aus einem verwandten Bedürfniss ist das Satyrspiel, sind die Parodieen, die Spottspiele, die Saturen, Atellanen, Exodien, Entermeso's, u. s. w. hervorgegangen, und je nach dem mehr oder minder kräftigen demokratischen Volksgenie zu poetischer Entfaltung gediehen. Wesshalb wohl auch selbst bei dem begabtesten Culturvolke des Orients, den Indern, die Komödie hinter der Tragödie zurückblieb.

Ein drittes Moment hebt Kämpfer's Bericht in der Pantomime hervor, einem Producte, das, bei uns, aus dem Zerfall des griechischen Drama's sich hervorgebildet, und aus dessen Verwesung, wie ein goldgeflügeltes Insect aus einem Angner-Leichnam aufflog. Das griechische Drama in seiner ungebrochenen Kraft kannte das Geberdenspiel, wie die musikalische Sprache, nur als begleitende Bezeichnung des poetischen Rede-Affects, des vernehmbaren Wortes; als Geistesoffenbarung und tönende Seelenerschütterung. Das sprach- und sinnlose Geberdenspiel versieht in Apollon's Musen-Serail den Dienst der verschnittenen Stummen. Als Affectbezeichnung ist die Pantomime die Kunst einer zungenlosen Verstümmelung; wie Philomele's Bildersprache mit der Sticknadel, nach der an ihr verübten Gewaltthat und Schmach.

Sie ist die Poesie als Taubstumme, und ihre Seelensprache beängstigende Nothbehelfe eines verzweiflungsvoll nach Verständlichung ringenden Unvermögens. Und was ist die Pantomime als Drama? Nur dessen in dem ursprünglichen Nachahmungstriebe, wie durch Verzauberung, stecken gebliebene Entstehungsgeschichte. Die Pantomime ist das verwunschene, in seiner Urform festgebannte Drama. Nur der wesentlich nachahmende römische Kunstgeist konnte diese seine innerste Natur und Eigenart als Pantomimus aussprechen; die einzige Leistung dramatischer Kunst, worin das römische Theater es zur Meisterschaft, und selbst dazu nur mittelst asiatischer Griechen, brachte. Eine ähnliche Virtuosität erreichte die Pantomime des japanischen Schauspiels. Kämpfer weist ausdrücklich darauf hin: „Einige unter ihren Vorstellungen sind nichts anderes als Tänze und Nachahmungen von allerlei Affecten, dergleichen ehemals in Rom von den Pantomimen geschah." Kurz, die Pantomime verhält sich zur dramatischen Poesie, wie der Affe zum Menschen. Desshalb entwickeln auch die Orientalen, besonders die Japanesen, in der Pantomime eine überraschende Bravour. Es ist die ihnen gleichsam angeborene Kunst, wie den Affen, mit denen jene Völker auf vertrauterem Fusse leben, als andere Menschenkinder, und denen sie wohl auch die Affectzeichen-Sprache mögen abgesehen haben.

Eine weitere beachtenswerthe Verwandtschaft mit den ursprünglichen Schaustellungen des europäischen Drama's zeigen die japanischen Spiele darin, dass sie als Processions-Aufführungen vor sich gehen. Als solche fanden wir derartige Festspiele in Aegypten; gaben sich auch die Komoi oder Aufzüge der Griechen zu erkennen; kehren die von den Zünften gespielten Strassen-Mysterien im Mittelalter wieder. Namentlich tritt diese Aehnlichkeit mit den Processions-Spielen der Japaner in den englischen Strassen-Mysterien hervor, wie sich am geeigneten Orte näher zeigen wird. Bei diesen Mysterien bedurfte man einer ganzen Reihe von Gerüsten, die neben einander aufgestellt wurden, indem das Publicum nach Beendigung des einen Spiels, um das folgende zu sehen, zu einem folgenden Gerüst weiterging. [1])

1) Adolf Ebert, die engl. Mysterien. Jahrb. f. roman. u. engl. Lit. Berlin 1859. 1. Bd. S. 66 ff.

Eine besondere Eigenthümlichkeit der Inscenesetzung, berichtet derselbe genaue und gründliche Kenner, hatten die in den Städten aufgeführten Frohnleichnamsspiele, und zwar bestand dieselbe darin, dass die Einzelspiele ohne Ausnahme ihre besondern Bühnen hatten und diese, auf sechsräderigen Wagen errichtet, an bestimmte Punkte der Stadt geführt werden konnten, um dort, wie sie ankamen, eins nach dem andern gespielt zu werden. Bei den dramatischen Umzugsspielen der Japanesen fand, laut Kämpfer's Bericht, etwas Aehnliches statt. Wenn die Vorstellung an dem einen Punkt der Stadt beendigt war, marschirte die wandernde Theatervorstellung in eben der Ordnung weiter, „um sich auch in andern Strassen sehen zu lassen."

Hören wir die Schilderung, die ein neuerer Reisender [1]) von einer Theatervorstellung giebt, die zu Nagasaki an einem der grossen Feste (madzouris), zu Ehren des Schutzpatrons des Ortes, stattfand.

„Vor uns dehnte sich ein grosser leerer Raum aus. Ringsumher drängte sich die in Ehrfurcht vor dem anwesenden Gouverneur schweigende Menge . . . Plötzlich wird ein grosses Geräusch vernommen. Die Volksmasse weicht auseinander und lässt durch ihre Reihen eine Truppe wandernder Tänzer ziehen. Die vorauf gehen, blasen die Pfeife, schlagen den tam-tam, die grosse Pauke, und spielen das Sam-sin (eine dreisaitige Guitarre), Andere tragen Bretter und Handwerkszeug. Drei beschliessen den Zug, deren jeder ein Kind von 10—12 Jahren daherbringt, das ihm rittlings auf den Schultern sitzt. Im Nu haben die Machinisten die Scene aufgeschlagen und die Decorationen angebracht. Die Handlung spielt in einem Garten. Die Musiker nehmen ihre Plätze ein. Die drei Kinder strecken ihre Glieder auf dem Bretterboden des improvisirten Theaters. Der Director ist auf seinem Posten. Drei Schläge auf den tam-tam, und die Vorstellung beginnt. Was sie spielten, konnte ich im Einzelnen nicht verfolgen. Es schien ein Gewebe von Declamation und Unwahrscheinlichkeit. Eines aber überraschte mich besonders: die unerschütterliche Sicherheit der jungen Spieler, die nicht ein einziges Mal in's Stocken geriethen, und keine Spur von Verlegen-

1) Rodolph Lindau, Un voyage autour du Japan. Paris 1864. p. 44 ff.

heit zeigten. Die Fabel war sehr einfach. Ein junger Mensch erklärt einem jungen Mädchen seine Liebe; ein Alter überrascht sie bei ihren gegenseitigen Vertraulichkeiten. Heftige Scene. Die beiden männlichen Individuen ziehen vom Leder und kreuzen die Degen, wobei sie mit Schmähungen sich überschütten. Das Mädchen weint; mischt sich aber bald in den Streit, indem sie heimtückischer Weise den Alten von hinten packt. Er stürzt zu Boden und der junge Mensch giebt ihm den Rest. Gleich darauf erscheint der Todte im Costüm einer Gottheit und segnet das Liebespaar, das wegen der Ermordung nicht das leiseste Zeichen von Reue und Erregung blicken lässt. Im Gegentheil vereinigen sie sich selbdritt zu einem regellosen Tanz, um das glückliche Ereigniss zu feiern. Das Orchester dröhnt dazwischen ein ohrzerreissendes Gequirre, das plötzlich wie mitten entzwei bricht. Alles ist zu Ende; die drei Kinder besteigen wieder rittlings die Schultern ihrer Führer; das Theater wird auseinandergenommen und die Truppe entfernt sich; Musik vorauf, im schnellsten Eilmarsch auf demselben Wege, den sie gekommen war, um einer andern ganz ähnlichen Spieltruppe Platz zu machen, während sie selbst ihr kleines Drama vor einem neuen Publicum zu wiederholen sich beeilt. Jede Vorstellung dauert etwa 15 bis 20 Minuten, das Aufbauen und Abtragen des Theatergerüstes mit eingerechnet. Von neun Uhr morgens ab hat das Publicum ein halbes Dutzend solcher aus je drei Kindern bestehenden Spieltruppen an sich vorüberziehen sehen, und wird wohl noch vor Sonnenuntergang ein zwanzig derartiger Vorstellungen entgegennehmen" . . . Also noch 1864 Processions-Spiele, wenn nicht von Strasse zu Strasse, so doch von einem Publicum zum andern, und dargestellt von umherwandernden Kindertruppen zu je drei Spielern. Theater, Schauspieler, Publicum, Schauspiel, alles noch in der Kindheit, wie vor 1500 Jahren.

Die Bravour der japanischen Schauspieler in der Pantomime findet man auch in den Berichten eines deutschen Reisenden aus der jüngsten Zeit gerühmt und gepriesen [1]):

„Eines schien mir für das Wesen des Theaters besonders charakteristisch — das Ineinandergreifen und häufige Uebergehen

1) Dr. Hermann Maron, Japan u. China. Berlin 1863. Bd. 1. S. 111 ff.

des dialogisirenden Drama's in die Pantomime . . . Wenn die Affecte sich steigern, tritt die Pantomime in ihr Recht . . . Affecte, wie Zorn, Eifersucht, Todeskampf wurden bis in die kleinsten Details hinein so fein und vollständig ausgearbeitet, als ich es nur irgend auf einer kaiserlichen oder königlichen Hofbühne Europa's gesehen habe; ich musste namentlich bei Einigen ein überraschend feines Spiel mit den Händen bewundern" . . . Unter andern seltsamen Ballet-Metamorphosen sah der Berichterstatter „ein abscheuliches, altes Weib sich in einen Springbrunnen verwandeln . . . Die Acteurs sind zugleich equilibristische Künstler" . . . Die Japaner scheinen dem Herrn Maron „den künstlerischen Werth der Gruppe auf dem Theater vollständig erkannt zu haben." Für Balletmeister und Tableau-Steller eine würdige Studie. Das Drama und seine Geschichte giebt für die Gruppe keine taube Nuss. Das Drama ist leidenschaftliche Bewegung und wirft alles was Gruppe ist über den Haufen. Selbst die Gruppe des Laokoon hat, als solche, für das Drama, keinen Werth.

Fügen wir gleich die Beschreibung hinzu, die Herr Maron von der äusseren Beschaffenheit und Einrichtung des Theaters in Jeddo giebt:

„Die ganze Länge des Zuschauerraums wird von zwei parallelen Gängen durchschnitten, welche direct auf die Bühne führen. Die Schauspieler verweilen auf diesem Gange, der sie mitten unter das Publicum bringt, oft 5 bis 10 Minuten, sowohl pantomimisch als declamatorisch beschäftigt. Bisweilen erscheinen gleichzeitig auf beiden Gängen z. B. Helden, rufen sich an, höhnen sich, fordern sich heraus, und schreiten allmälich gegen die Bühne vor, auf der sie sich schliesslich vereinigen, sey es zum Kampfe, sey es zum Frieden . . . In diesem wunderlichsten aller Völker ist alles Schablone; ihre ganze Phantasie, ihr ganzer Kunstdrang nach der Schablone geschnitten":

Wie ihre Bäume und Gesträuche
Sie nach Schablonen beschneiden;
Nach der Schablone sich die Bäuche
Aufschlitzen und ausweiden.

„Auch eine Posse," meldet unser Reisender ferner, „hat sich neben dem Drama und der Pantomime ausgebildet." Will sagen: das Drama und die Pantomime hat sich vor 1500 Jahren bereits als Posse in Japan ausgebildet, und wird so lange Posse bleiben, bis das japanische Volk selbst die Kinderpossen sich an den Kinderschuhen wird abgelaufen, das Dreiregiment, das ihm, wie den drei Spielkindern auf den Schultern ihrer Träger, auf dem Nacken sitzt, wird abgesetzt, und Staat und Drama in die eigene Hand wird genommen haben. Das „wird" scheint in Japan vor der Thür, und wird, Dank Vogel Greif, der das Böse will und das Gute schafft, und Dank seinem Jagdgefährten, dem Bulldog, der gar nichts will als jagen und packen — wird dort, in Japan, im engern Sonnenvaterland, jedenfalls früher mit der Thür in's Haus fallen, als anderwärts im Orient, dem weitern Sonnenvaterlande des völker- und dramen-feindlichen Despotismus.

Schwingen wir uns, da wir einmal unter Sonnenkindern sind, von den östlichen Sonnenkindern zu den westlichen, den eigentlichen Kindern der Sonne, den Inca's hinüber, den einstmaligen Beherrschern und Besitzern von Peru, dem goldenen Thron des gediegensten Despotismus; dem biblischen Goldland Ophir, dessen Anagramm man im Worte „Peru" finden wollte. Steuern wir nach der Goldküste hin, die dem Colombo als Asiens westlicher Goldrand, als die in's atlantische Weltmeer hereinragende letzte Goldstufe des reichsten, prunkvollsten aller Despotenthrone, des Throns vom Tartar-Khan, vorschwebte, und dem er mit einem lechzenden Goldfieberdurst — seinem eigentlichen Entdeckungspathos und tragischen Geschick, wovon die Columbus-Dichter alle sich nichts träumen liessen — mit einer Auri sacra fames, einer heisshungerigen Verschmachtungssehnsucht nach dem prophetisch verheissenen gelobten Lande entgegenschiffte, dem Canaan-Eldorado, wo Milch als Silber, und Honig als Gold fliesst; mit einer Erbeutungs-Inbrunst, wie der Argonaute nach dem goldnen Vliesse segelte; wie der Alcide auf der goldenen Sonnen-Barke von Libyen durch die nach ihm benannten Säulen hinüber nach Hesperien setzte, um die goldnen Früchte seiner Mühsale, die Hesperidenäpfel, zu pflücken. Ja, so durchmaass der grosse Christoph Colombo den grossen Ocean, der nicht grösser als er; der grosse Christoph, der das atlantische Gewässer durchschritt, mit dem Christkind auf der Schulter, das

er nicht für dreissig elende Silberlinge, wie Judas, o nein, das er für mächtig grosse Silber- und Goldgebirge Millionen frommen Sonnenkindern verkaufte, die seine Nachfolger und die Könige, die sie schickten, mitsammt den Silber- und Goldgebirgen verschlangen, die Gold- und Menschen-Fresser. Schlimmere Menschenfresser, als die wildesten Wilden in der von Columbus entdeckten neuen Welt; grässlichere, unbarmherzigere Menschenschläehter, als die Azteken-Sonnenkinder, die alten Mexicaner, die dem Vitzliputzli, an ihren schaudervollen Festen, Tausende von Gefangenen opferten. — Tausende, aber doch nicht zu Hunderttausenden; nicht in die Millionen, wie die Spanier dem Gott Mammon, ihrem Vitzliputzli, schlachteten, im Namen Dessen, der sein Blut für die Religion der Liebe, der Menschenliebe, der allgemeinen Bruderliebe, vergoss, der den Armen das Heil predigte, und die Armuth zu seinem Erbtheil erkor. Darin, in dieser Schändung von des Welterlösers Lehre und Heilwerk in Folge einer Weltentdeckung, als deren Haupttriebfeder wetteifernde Geldgier, überholende, auf kürzerem Wege zu sichernde Erwerbung eines Goldlandes wirkte, wofür Marco Polo die abenteuernde Phantasie der Schiffahrer und Geographen bis zu Goldfieber-Delirien erhitzt hatte und wovon auch Columbus angesteckt war — in diesem unheilvollen M o t i v, in dieser schnöden Versündigung an dem Sendungszwecke des Heilands, an der Religion der Menschenliebe, darin liegt die tragische Schuld des Columbus, und daraus quillt sein tragisch-verdienter Untergang. Und gerade von diesem Schuldmotiv rein und unberührt erscheint der Held der Columbus-Dramen, die ihn im Conflicte mit der undankbaren Welt, als einen über allen Vergleich zu andern tragischen Helden erhabenen Märtyrer, als den grössten Wohlthäter der Menschheit, als einen Neuewelt-Heiland, erliegen lassen; als das glorreichste Beispiel von tragischem Untergang des segenstiftenden Genius, im Kampfe mit seinem Erbfeind, dem Fürsten oder auch den Fürsten dieser Welt. In solchem Wahn und in der Unkenntniss dessen, was das wahre Wesen des Tragischen, befangen und verstrickt, schreiben diese Columbus-Dramen die ganze Zukunft mit allen heilsamen Entwickelungsfolgen und Segnungen für die Menschheit und Völkercultur, schreiben sie das Werk der Versöhnung, des göttlichen, in der Weltgeschichte arbeitenden Geistes,

ihrem Helden gut. Als ob darin das Tragische läge, und nicht vielmehr in der gemeinsamen Schuld, die der trefflichste, in seinen Zwecken und Ideen noch so edle und lautere Vorkämpfer seines Jahrhunderts mit demselben, sey's noch so unbewusst und unscheinbar, theilt. Das auserlesenste Rüstzeug der geschichtlichen Vorsehung, der grösste Wohlthäter seines Zeitalters und seines Volkes wird nur dadurch ein tragischer Held, wenn er auch als Büsser für die allgemeine Schuld, für die herrschende Sünde seines Zeitalters, erscheint, von welcher Niemand, nicht der Gerechteste, der Gotterfüllteste, ganz frei zu sprechen; — wenn er für die Schuld seiner Zeit und seines Volkes, die auch seine, von keiner Trefflichkeit und Heldengrösse zu tilgende Schuld, als Opfer fällt.

Was aber in aller neuen und alten Welt hat das Columbus-Drama an dieser Stelle zu schaffen, wo der Leser Auskunft über das Inca-Drama erwartet? — Mit Vergunst, ihr Herren von der Schulordnung nach dem Schnürchen! Es giebt zweierlei Inca-Dramen: Erstens, jene grosse, schreckenvolle, von der Weltgeschichte selbst aufgeführte Inca-Tragödie; Ort der Handlung: Peru; Zeit: 1531. Die Weltgeschichte dichtete diese Tragödie im Aeschylischen Styl: trilogisch. Der erste Theil der Trilogie schliesst mit dem vom Entdecker und Eroberer Peru's, dem Bastard Francisco Pizarro, am letzten Inca, Atahualpa, begangenen Verrathe, und mit dessen Erdrosselung. Das ungeheuere Lösegeld, das Peru's unglücklicher König entrichten musste, nachdem ihn Pizarro in sein Lager hatte locken und dann in Ketten werfen lassen, entflammte nur noch wilder die Beutegier des Peru-Entdeckers und seines Raubgenossen, Almagro, auf dessen Anstiften Pizarro den Inca zum Feuertode verurtheilen liess, um aus seinem Leibe noch mehr Gold und Silber herauszuschmelzen. Nur die Taufe, die der entsetzte, vor dem Verbrennungstode schaudernde Inca über sich ergehen liess, vermochte den spanischen Moloch zu bewegen, dass er den König Atahualpa zur Erdrosselung begnadigte. Noch zur Zeit der Spanierherrschaft stellten die Peruaner, wie schon in unserer Einleitung erwähnt worden, das unselige Ende ihres letzten Inca in einem Schauspiel dar, von dem, zum grossen Leidwesen unserer Geschichte, nichts weiter bekannt ist.

Das Mittelstück jener von der Weltgeschichte selber gedichteten Inca-Trilogie füllt der allgemeine Aufstand der Eingeborenen, deren geduldig-sanfte Llama-Natur die teuflischen Grausamkeiten der neuen Herrscher und altgläubigen Blutknechte vom reinchristlichsten Henkerblut zum Tigergrimm durch Scheiterhaufen entflammten; zu allgemeiner Rachewuth mit den ausgesuchtesten, in der Schule der spanischen Inquisition wohleinstudirten und in Fleisch und Blut verwandelten Martern aufstachelten und peinigten. Der trilogischen Composition durchaus gemäss, schliesst das mittlere Drama der weltgeschichtlichen Inca-Trilogie mit einem Vergeltungs-Gegenstück zur Katastrophe des ersten Drama's: mit Pizarro's an seinem Spiessgesellen Almagro geübtem Verrath, in Folge dessen der Mitentdecker, Miteroberer, Mitauspresser und mitverbündete Gold- und Menschenfresser, Almagro, von Pizarro zum Tode verurtheilt und hingerichtet wurde. Das Schlussstück endlich der grossen blutigen Inca-Trilogie stopft wie immer, dem Urfrevel das Maul mit des Urhebers Blut. Almagro's bei der Beutevertheilung zu kurz gekommene Freunde fallen über Pizarro her und hauen ihn nebst seinem Bruder Alcantara in Stücke. Aus den Stücken aber wucherten, wie aus den Hälsen jener Sumpfschlange, immer frische Köpfe, immer neue Pizarro's, immer neue Vicekönige und neue Trilogien hervor, mit spanischen Tragödienhelden, die in spanischen Stiefeln, als Kothurnen, durch Ströme Blutes und Haufen Goldes wateten. Vierundvierzig Vicekönigs-Köpfe oder Häupter wechselten auf den Rümpfen der peruanisch-hispanischen in einem Morast von Blut und blankem Koth, genannt Gold, sich wälzenden Hyder. Vierundvierzig von Francisco Pizarro (1530) bis zum letzten, José de la Serna (1821), dessen Namen mit dem Sumpf Lerna so wunderschön reimt. Vierundvierzig Vicekönigsköpfe, bis der gewisse Herkules, der zuletzt jedesmal und unausbleiblich den Königs- und Vicekönigs-Sumpfschlangen über die Köpfe kommt, — bis der Volksheld, Alkide genannt, von ἀλκή, „Volkskraft,“ bis diese Volkskraft mit Keule, Schwert und Fackel dem Schlammwurm einen Kopf nach dem andern zerschmetterte, abschlug, ausbrannte. So geschah's in Peru, in Chili, Ecuador, Neu-Granada, Bolivia, das den Namen seines Befreiers, Simon Bolivar, „El Libertador“ genannt, für alle Zeiten verewigt. So in allen neuen Frei-

staaten des südamerikanischen Staatenbundes, wo die Libertadores die spanischen Schlangenköpfe zertraten. Und so hielten es auch, und bereits ein halbes Jahrhundert früher, die nordamerikanischen Libertadores, die nun, als solche, auch die schwarze Menschheit aus den umschnürenden Ringen der föderirten Copperhead-Hyder, dieses Hyder-Knäuels von sklavenzüchterischem Sumpfgezüchte, befreiten. Vorbestimmt vielleicht von dem Trilogiendichtenden Geschichtsgeiste, vorbestimmt und berufen, das gottbeschiedene Libertadoren-Amt, das missionsheilige Befreiungswerk, auszudehnen, vorläufig über die ganze neue Welt, und die letzten, nachgewachsenen Häupter der spanisch-amerikanischen Schlangenbrut auszutilgen, bis auf das letzte Columbus-Schlangenei, das der Columbus von Cayenne auf die Spitze stellte; bis auf das Schlangen-Windei herab, das die Schlange unter den Rosen des Montezuma zwischen den Giftzähnen hält. Die Schlange: ein Boa Annexator, — eine Boa-Species mit einer Giftblase unter dem Hakenzahn; — die Rosen: Montezuma's feurige Kohlen, die Annexator auf dem Haupte eines altberühmten Fürstengeschlechts gesammelt, allem Anscheine nach, den Tropfen spanischen Blutes zu Liebe, die noch in den Adern desselben fliessen; und nicht ohne annexatorischen Seitenblick auf die selbeigenen Mischlings-Tropfen spanischen Geblütes, von creolisch-mütterlicher und holländisch-väterlicher Seite, welche letztere den Blendling zum Landsmann von Philipp's II. glorreichem Vater und, wenn man will, zum Bluts-Vetter von Philipp II. qualificirt, den spanische Geschichtsschreiber den „Klugen," nichtspanische den Dämon des Südens oder auch des Westens nannten.

Jener alte Kampf der beiden welthistorischen Nationalitäts-Principien, seit Untergang der antiken Welt: des romanisch-römisch-katholischen, und des germanisch, wahrhaftig und in Christi Sinn katholischen, auf Verbrüderung aller Völker und Menschen-Rassen hinarbeitenden Princips, er lodert wieder hell empor. Ein Kampf, der auch als Blutfehde des spanischen, durch Macchiavelli canonisch gewordenen und von Philipp II. zum Staatsgrundsatz erhobenen höllischen Imperativs und Blut-Dogma's: Theile und herrsche; und des unionistischen Culturprincips: Vereinige und befreie, sich formuliren lässt. Dieser Principienkampf zwischen spanischer und unionistischer Politik,

dessen Entscheidung die französische Revolution für die alte Welt aus der neuen, von dem amerikanischen Befreiungskriege überkam, den sie aber in's Romanische so blutsäuferwahnsinnig fanatisirte, dass ihn der Napoleonische Despotismus wiederum zu Gunsten des spanischen Princips, des Macchiavelli-Philippismus, entscheiden konnte: dieser Kampf entbrannte nun neuerdings unter den Auspicien desselben Gewalt-, Völkerknechtungs-, Weltentsittlichenden und barbarisirenden Systems, und soll nun jenseits, drüben nämlich, in der neuen, von Columbus entdeckten Welt zu endgültigem Austrage kommen. Wie? und das Alles hätte mit dem Columbus-Drama nichts zu schaffen? Mit dem Columbus-Drama nämlich, wie es noch nicht gedichtet ist; das ein Feuerhauch solchen Principienkampfes durchzucken und durchzittern müsste; das den Geist jenes Colombo-Drama's der Weltgeschichte und der kommenden Geschlechter prophetisch athmen müsste; des grossartigsten, gewaltigsten, dem die bisher geschriebenen Columbus-Tragödien zusammengenommen nicht werth sind, die Riemen des spanischen Stiefels aufzulösen. Oder ist Columbus' Entdeckung etwa nicht die Urschuld, die *πρώτη ἄτη* in dieser vierhundertjährigen Tragödie? Erhob sich aber nicht auch aus jener Entdeckung die Erinnys, der Rachegeist, der Alastor, der die Völkerblutschuld tilgt und sühnt? Die Völkerblutschuld, begangen an und von den vertilgten Völkern? Ja, auch von den vertilgten Völkern begangen, und an ihnen heimgesucht, sey's auch durch schlimmere Kannibalen, als die von der spanischen Gold- und Blutgier ausgerottet worden. Wägen wir das Inca-Reich auf dieser geschichtstragischen Vergeltungswage, dessen Drama, das einzige bis jetzt eines amerikanischen Urvolkes, uns, leider nur in zerstückelten Auszügen, vorliegt.

Die Inca's, Peru's eingeborene Herrscher, wer sind sie? Woher kamen sie, und wie gelangten sie zur Herrschaft? Der in unserer Einleitung bereits genannte Geschichtsschreiber, Garcilasso de la Vega, dem Inca-Geschlecht entsprossen, und in der vormaligen Residenz dieses Herrscherstammes, zu Cuzco in Peru geboren, erzählt in seinen Geschichtsbüchern [1]) von einem Inca-Ur-

1) Commentarios Reales, que tratan de los Yncas reyes etc. Lib. II. C. XV. XVI.

paar: Manco Ccapac und dessen Gattin, Mama Oello Huaco, welches den Eingebornen von Peru am See Titicaca (im 12. Jahrh. n. Chr.) als Kinder der Sonne erschienen wäre und ein mächtiges Reich gegründet hätte. Schon vor dem Auftreten dieses ersten Inca-Paares in Peru soll, in der Gebirgsregion der Hochebene von Bogota, ein geheimnissvoller Fremdling, Namens Bochica, sich der Muysca-Nation als Kind der Sonne angekündigt, und die Bevölkerung bauen und säen gelehrt haben. Dieser Bochica hätte unter andern Einrichtungen zwei Herrscher daselbst eingesetzt, einen geistlichen und weltlichen Fürsten, dergleichen wir auch in Japan fanden, und sich dann aus dem öffentlichen Leben in ein heiliges Thal bei Tunja, als Einsiedler, zurückgezogen. Um dieselbe Zeit war auf dem Tafelland von Anahuac (Mexico) Quetzalcoatl bei den Tolteken erschienen, die derselbe in Künste und Wissenschaften einweihte, wofür ihn die Mexicaner als Gottheit anbeteten und zum Nationalgötzen erhoben. Sämmtliche drei himmlische Erscheinungen, Quetzalcoatl, Bochica und Manco Ccapac mit Frau, lassen neuere Forscher aus China, oder dem östlichen Asien in jene Hochlande der neuen Welt einwandern. Für A. W. Schlegel ist es klar erwiesen, dass die Gründer des peruanischen Königreichs aus dem östlichen China oder aus den indischen Inseln eingewandert sind. [1]) Dr. Wiseman bekennt sich zu derselben Ansicht [2]); dessgleichen Al. v. Humboldt. [3]) Ein ausgezeichneter peruanischer Alterthumsforscher schreibt [4]): „Es leidet keinen Zweifel, dass Bochica und Manco buddhistische Priester waren, welche durch überlegene Kenntnisse und eine höhere Bildung die Herrschaft über die Gemüther der Eingebornen zu gewinnen wussten, und dadurch zur höchsten Macht gelangten.“ (No admite duda que Bochica y Manco Ccapac eran Sacerdotes Budistas, que, por su doctrina superior y civilizacion, consiguieron señorar laŝ animas de los indigenos, y elevarse á la supremacia politica.)

1) Vermischte Schriften S. 453. — 2) Connection between Science and revealed Religion. Lecture II. p. 86. — 3) Vues des Cordilleras etc. I. p. 197. — 4) Antiquidades Peruanas c. I. p. 17. Vgl. Markham, Cuzco and Lima p. 401.

Manco Ccapac's erste Erscheinung vor dem Volk der Peruaner war also ein Offenbarungsact der Selbstvergötterung. Er und sein Weib, ein buddhistisches Priesterpaar, wollen wir annehmen, stellten sich dem Volke von Peru als Wesen höherer Art, als himmlische Personen dar; als Sonnenkinder, den niedrigen Erdgeborenen gegenüber; durchlauchtigste Selbstherrscher von Sonnen Gnaden; nicht blosse Boten und Verkünder einer Heilsbotschaft und Lehre im Namen eines gemeinschaftlichen Allvaters, nein, als Gebieter und Herren — Inca bedeutet „Herr" — in Kraft und Vollmacht eines höhern, in Natur und Wesen von dem der Erdgeborenen verschiedenen Ursprungs. Unbedingte Anbetungsforderung und, auf Grund derselben, unbedingte Herrschaft und ausschliesslicher Machtgenuss für sie, das Sonnenkinderpaar; und blinde, willenlose Unterwerfung, ewige Leibes- und Geisteskechtschaft von Seiten des staubgeborenen, Koth- entsprossenen Volkes, mit einem Worte, das absolute Götzenthum war die erste Heilswirkung des ersten Inca-Paares, des ersten Sonnenkönigpaares in Peru.

Die Segnungen aber, das wirkliche Heil, die höhere menschliche Gesittung, das geordnete Staatsleben, die Künste und Wissenschaften, vor Allem die Sicherung des Volkswohls, des Besitzes des persönlichen und Eigenthumsrechtes, der öffentlichen Ruhe und des Friedens, dieser einzigen Bürgschaften eines geregelten, gesetzlichen Erwerbes — die zahllosen Güter, Wohlthaten und Beglücknisse alle, die aus dem Blendungs-Scheine dieser sonnenhaften Urlüge, die aus dem Täuschungsglanze dieses sonnenklaren Truges sich über Peru's Bevölkerungen ergossen! Die erleuchtende Gottesordnung, die aus solcher, den ursprünglichen Religions- und Culturstiftungen gemeinsamen Gottesverdrängung, Entwürdigung, Verdunkelung und Verleugnung aufging über Peru's verwilderte Urbewohner, durch diese Selbstvergötterung ihrer Könige, im Zwecke einer die ganze Volksexistenz und Menschenbestimmung in sich saugenden Alleinherrschaft und alleinigen Macht- und Lebensgenusses! Die göttliche Heils- und Gesetzesordnung, die über Peru's Eingeborene aus der vorgespiegelten Sonnenkindschaft ihrer Herrscher, mit aller Segensfülle, die dem heiligen Lichtborn der Sonne entquillt, niederströmte! Ja die erste Ahnung eines höhern Göttlichen, das der unmittelbare An-

blick solcher Heilsbringer in den dumpfen halbthierischen Gemüthern dieser Völker weckte, und die ersten Lichtkeime und Sonnenfunken gleichsam sittlich-geistiger Regungen in ihre verfinsterten Seelen streute! Um den Preis solcher goldenen, in einem höheren Sonnenlichte gereiften Früchte einer edleren Gesittung und Vermenschlichung halbthierischer Horden sollte eine Selbstvergötterung der Herrscher nicht als erlaubt, ja von Gott selbst und seinem in der Völkererziehung waltenden Geiste nicht als geboten betrachtet werden dürfen? —

Doch wie, wenn vor der Ankunft des ersten Inca-Paars sich bereits Spuren einer vorgeschrittenen Civilisation zeigten? Wenn die dem Manco Ccapac zugeschriebenen, den cyklopisch-ägyptischen Mauerwerken ähnlichen Bauten in eine weit frühere Zeit fielen? [1]) Wenn selbst die Gottesverehrung in Peru, vor der Inca-Herrschaft, eine reinere, geistigere, gottwürdigere war, als die Anbetung octroyirter Selbstgötzen? Als das Gaukelblendwerk eines Sonnengötterthums, im Nutzen einer frevelvoll angemaassten Gottesherrschaft und Allmacht über eine um ihre Rechte, ihr Land, ihre Leiber und Seelen düpirte Bevölkerung? Reiner, geistiger, würdiger war der Gottesbegriff vor Ankunft des Inca Manco Ccapac: denn im Weltschöpfer, Pachacamac oder Viracocha, wurde der grosse, die Welt erhaltende und regierende Geist angebetet. Noch sind Trümmer des einzigen, dem grossen Geiste gewidmeten Tempels auf der Insel Titicaca vorhanden. [2]) Diesen reineren Gottesdienst hat das in den Inca-Herrschern angebetete Ynti-Götzenthum verdrängt und mit Land und Leuten usurpirt. Mit Land und Leuten. Der erste Regierungsact der Sonnenkinder war die Theilung des ganzen Gebietes in drei Theile: Ein Drittel für den Inca; ein Drittel für die Sonne, das natürlich wieder dem Inca, als dem leiblichen Kinde und nächsten Erben der Sonne, zufiel. Denn als solcher stand, wie wir schon wissen, der Inca auch an der Spitze der Priester, der blossen Nutzniesser des heiligen Tempellandes, dessen Grundherr der Inca blieb. Der dritte Gebietstheil lautete für das Volk! Aber wie? Jedem Peruaner wurde gerade so viel Land zugetheilt, als zu seiner und seiner Familie nothdürftiger Lebenserhaltung und zur Pflege ihrer

1) Vgl. Markham a. a. O. p. 90 ff. — 2) Prescott a. a. O. I. p. 86.

Kräfte erforderlich war, um für die Sonnenkinder, den Inca und sein königliches Haus, sich zu placken, zu arbeiten und zu frohnden. Alljährlich fand eine Versetzung des Bauers und Arbeiters von einer Scholle auf die andere statt, so dass Besitz und Eigen bis auf den Begriff für Bauer und Fröhner ausgelöscht ward, und das angeblich dem „Volk“ zugewiesene Drittel des ganzen Landgebietes ihm gerade so gehörte, wie das Weideland, worauf sie abwechselnd grasen, den Llamas. Kein Arbeiter konnte seine Lage verbessern. Wie betriebsam und fleissig derselbe auch sein mochte, so konnte er nicht eine Ruthe Ackerland zu seiner angewiesenen Scholle hinzuerwerben. Das grosse Gesetz menschlichen Fortschritts war für ihn nicht da. In dem Besitzeszustand, worin er geboren war, musste er sterben.“ (However industrious he could not add a rood to his own possession. The great law of human progress was not for him; as he was born, so he was to die.) [1] O der herrlichen Heilwirkungen der Sonnenkönigsherrschaft! O der beglückenden Segnungen, die ein solches sonnenkindlich patriarchalische Regiment ausschüttet über ein Volk! Ein Drittel vom ganzen Landgebiet in solcher Weise vom Volke besessen und benutzt — welcher Nationalreichthum, welche Volkswirthschaft, welche Erwerbsfähigkeit muss nicht aus solchem Besitzstande erblühen? Desto erspriesslicher war das peruanische Volk unter dem „milden Despotismus“ der Inca's in Rücksicht auf Erwerbung beweglichen Eigenthums gestellt: Die Llamaheerden waren zwar ausschliessliches Eigenthum des Inca; dafür wurde aber auch so viel von der Wolle dieser Thiere an die Haushalte der Bevölkerung vertheilt, als nöthig war zu einem Winterkleid für jeden, damit ihm die Finger nicht steif werden beim Weben und Verfertigen der Gewande, die er für den Inca und seinen Hof zu arbeiten und abzuliefern hatte, als Frohn für die ihm zum Winterkittel allersonnenkindergnädigst verabreichte Llamawolle. Die Bergwerke gehörten freilich allesammt dem Inca: dagegen genoss das peruanische Volk die Wohlthat, die Bergwerke bearbeiten zu dürfen für den Inca, sein Haus, und seine Tempel. „Thränen der Sonne“ nannte das Volk das Gold. [2] Jawohl Thränen, von Gottes Sonne,

1) Prescott a. a. O. p. 31. — 2) Y al oro asimismo decian que era

von der Sonne des grossen Geistes Viracocha, des Weltschöpfers, geweint über die Ströme Schweisses, die Peru's Volk vergiessen musste, ihre wirklichen Kinder, die sie mit dem ganzen herrlichen Licht-getränkten Lande, dem Paradiese der neuen Welt, an ihrer lichten Flammenbrust grossgesäugt und mit Sonnenmilch genährt. Vergiessen musste im Frohndienst für falsche Kinder, Eindringlinge, die sich ihr als die allein ächten Kinder aufgeschwärzt, und sie, die liebreiche Mutter aller Geschöpfe, als böse Stiefmutter ihrer guten, sanftmüthigen, arbeitsamen Peru-Kinder verlästerten und verschwärzten: als ob sie die mächtigen, himmelhohen Andesgebirge voll Thränengold geweint hätte, nur damit ihre lieben, gutherzigen, schwarzäugigen, rehbraunen und rehschlanken Peru-Indianer mit den goldenen Thränen der Sonne ihre silbernen Schweisstropfen vermischen möchten, um aus beiden goldene Ziegel zu Tempeln und Palästen für die Inca's zu bereiten; goldenen Lehm zu treten und zu kneten für die goldenen Stühle, worauf die einbalsamirten Leichen der Inca's nach der Reihe in dem grossen Tempel Coricantha, zu Cuzco, sitzen, und sich von dem hohen Priester, Villac Umu, und der ganzen Sonnenpriesterschaft beräuchern und von dem Gesammtvolke als Sonnen-Mumien anbeten lassen. Und hatten die armen Frohnknechte aus ihren mit Sonnenthränen vermischten Schweisstropfen Ziegel aus goldenem Lehm gestrichen, mussten sie auch noch in den Bergwerken goldenen Teig kneten, und daraus allerhand Früchte, Aepfel, Birnen, Apricosen, Pfirsiche, wirken und formen, mit grossen Edelsteinen als Kernen und Fruchtsteinen; mussten dazu sogar die Bäume, Stauden und Sträucher aus gediegenem Gold und Platina bilden und ciseliren, mit Blättern von Smaragd, Blüthen von Perlen und Beeren von Rubinen, Topasen und Beryll, um diese unschätzbaren Juwelier-Bäume und Buschwerk den Inca's in die Tempel- und Ziergärten ihrer Lustresidenz in Yucay, bei Cuzco, zu pflanzen; und mussten sich selber noch, wie zum Hohn, als Hirten aus gegossenem Golde mit einer Llamaheerde, dessgleichen von massivem Golde, daselbst aufstellen, den Schaaren von Concubinen zur Kurzweil und Augenweide, die in diesen Inca-Gärten lustwan-

lagrimas que el sol llorava. Conq. e Pol. del Peru M. S. Vgl. Prescott a. a. O. p. 91.

delten; darunter die berühmten Sonnenjungfrauen, die peruanischen Vestalinnen, die zu berühren bei Todesstrafe verboten war, weil sie der Gottheit des Tempels, dem Inca nämlich, geweiht waren als Beischläferinnen und Buhlweiber, so lang er lebte, und als Grabesopfer nach seinem Tode. Viertausend solcher Concubinen sind noch auf dem Grabe des letzten Inca vor Ankunft der Spanier, auf dem Grabe des Inca Huayna Ccapac, geschlachtet worden! [1]) Des letzten Inca vor Ankunft der Spanier, die der Gott der Geschichte und der tragischen Vergeltung als Rächer des grössten Königsfrevels auserwählte: der Selbstvergötterung auf Kosten der Rechte, der Freiheit und der Menschenwürde der Völker. Teufel und Unholde, Kinder der Finsterniss als Strafer und Ausrotter von Kindern der Sonne erkoren und entsandt, die, in Vergleich mit ihren Henkern, Sonnenkinder scheinen konnten; durch selbstvergötternde Ueberhebung über ihre zu Lastthieren herabgewürdigten Mitmenschen aber die Katastrophe verschuldeten und verdienten. Einer der berühmtesten Inca's, Tupas Inca Ynpanqui, der Grossvater des letzten, von Pizarro zum Erdrosselungstode begnadigten Inca, Atahualpa, erklärte in offener Audienz vor den Grossen und dem Adel des Reichs — er sprach es als Herrschermaxime und Königsgrundsatz aus: „Es ist nicht gestattet, den Söhnen des niedern Volkes die Wissenschaften zu lehren, die nur den Edelgeborenen ziemen und Niemand ausser ihnen, damit das gemeine Volk sich nicht übernehme, nicht übermächtig werde, und den „Staat" (d. h. den Inca und seinen Adel) gefährde. Es genügt, wenn die Söhne des gemeinen Mannes das Handwerk ihrer Väter lernen. Befehlen und Gebieten ist nicht die Sache der Plebejer. Es hiesse dem „Gemeinwesen" (d. h. dem Inca, seinem Hof, den Priestern, dem hohen und niedern Adel und den Beamten, den „Steuer-Freien" mit einem Wort) Schaden zufügen, wenn man das gemeine Volk Theil nehmen liesse an der Verwaltung der Aemter und ihm ein Recht dazu einräumen wollte." [2]) Frohndienst und Steuerlast, das sind die einzigen Rechte des Volkes in den Augen der Inca's und der Junker aller Zeiten und Orte, nicht blos in Hannover und Meklenburg, dem Lande, wo die 3¼ Zölligen für das Bauernvolk

1) Presc. p. 31. — 2) Garcilasso, Com. real. l. VIII. c. VIII.

und Bürgerpack auf allen Krautjunkeräckern spriessen, und die Stockprügel auf den Stammbäumen wachsen. Frohndienst, Steuerlast und Prügel, das sind des Volkes verfassungsmässige Rechte, festgestellt durch unabänderliche Paragraphen, in die kein Junker von seinen Schreibknechten eine Lücke hineininterpretiren lässt. Aber passt auf! Der Gott der Völker, und der Geschichte lässt auch die Stammbäume, in deren dunklem Laub die Orangen der Stockprügel blühen, nicht bis in den Himmel wachsen. Er stampft vielmehr, wenn die Zeiten sich erfüllt, Legionen von Aexten und Beilen aus jedem mit solchen Baumschlägen bestandenen Boden. Der Gott misshandelter, genarrter und entwürdigter Völker hat jederzeit seine Pizarro's, Cortez und Almagro's bei der Hand für die Pflanzer und Baumzüchter solcher Stammbäume in der alten und neuen Welt. Ihm wachsen ganze Felder von spanischen Rohren und Röhrchen auf der flachen Hand, und wehe denen Mecklenburgen und Stöcklenburgen, wenn er die Hand zum Griffe einkrammt, und die Rohre wie ein Ruthenbündel zusammenfasst, und, gleich jenem mecklenburgischen Kossäthen oder Hintersassen, der auf dem Edelsitze seines Grundherrn das Maass des 3¼ Zölligen erprobte, ganze Länder und Ländchen ausstäupt, dass die kleinen und grossen Herren wie die Fetzen davon fliegen.

Die Steuer, die in Peru ausschliesslich auf dem Volke lastete, konnte, da den Inca's, trotzdem dass ihr Reich ganz in Gold sass, das Geld unbekannt blieb, nur in Frohndienst entrichtet werden, den das Volk, als Arbeiter bei den öffentlichen Bauten, durch Bestellen der Staatsländereien — der Ländereien der Inca's nämlich — kurz durch jede mögliche Dienstbarkeit dem Inca und seinem Hause leistete, das, bei den Hunderten und Tausenden von Concubinen, eine königliche Familie lieferte, die den ganzen Inca-Adel umfasste. Die gesammte Volkskraft ging also in Frohnarbeit für Inca, Adel und Priesterschaft auf. Die Bauwerke, deren Ueberreste noch jetzt das Erstaunen der Reisenden erregen, bestehen aus Kriegsvesten, Tempeln, Inca- und Adelspalästen. Die Aufführung solcher Riesenbauten muss um so unbegreiflicher scheinen, da die Steinmassen, Granite und Porphyre, ohne Eisen-Werkzeuge behauen, und aus den entlegensten Brüchen ohne andere Lastthiere an Ort und Stelle geschafft wurden,

als die peruanische Bevölkerung, die in solchen Werkstücken die Ueppigkeitspolster für ihr herrschendes Sonnengeschlecht heranschleppten. Die Heerstrassen, die in Strassenbaukunst und grossartiger Zweckmässigkeit es mit den altrömischen aufnahmen, ausschliesslich für Heeresmärsche und die jährlichen Rundreisen der Inca's bestimmt, sind Frohnwerke des Peruaner-Volkes, das aber nur neben diesen von ihm geschaffenen Heerwegen knieen durfte, wenn der Inca in seiner goldenen, von Juwelen, gleich dem Sonnenwagen, strahlenden Sänfte vorüberzog, um sich als Sonnengötze anbeten zu lassen. Hinter den Trägern der Sänfte schritt die adelige Leibwache daher, bereit, den Unglücklichen, der durch einen unsichern Schritt die Sänfte in das leiseste Schwanken brachte, auf der Stelle niederzuhauen. Die kolossalen Wasserleitungen, mit denen sich nur die römischen vergleichen lassen, und deren eine, welche den Bezirk von Condesuya durchläuft, eine Länge von 400 bis 500 Meilen hat; jene erstaunlichen um steile Berge und Anhöhen, im Zwecke des Landbaues, emporgeführten Terrassen [1]), es sind Frohnknechtsarbeiten des peruanischen Volkes, dessen Betriebsamkeit und Kunstgeschicklichkeit in den feinsten Handwerkskünsten seiner ausserordentlichen, in jenen Riesenbauwerken an den Tag gelegten Leistungsfähigkeit nicht nachsteht. Ohne Eiseninstrumente, mit blossen Werkzeugen aus Stein und Kupfer verfertigten sie Ciselirarbeiten von bewunderungswürdiger Zierlichkeit und Vollendung; schnitten sie Smaragde so kunstreich wie die geschicktesten europäischen Steinschneider. Und das Alles mit einer Schädelform, die, neben der Schädelbildung des Inca-Adels, die geringere Intelligenz, folglich auch die Bestimmung zur Dienstbarkeit, Frohnknechtschaft und willenlosen Unterwerfung unter den mit bevorzugterer Schädelform von Natur ausgestatteten Inca-Adel an der Stirne trägt. Hat nicht Dr. Morton in seinem berühmten Werke: Crania americana, Philad. 1829, klar gezeigt und durch Abbildungen von Schädelformen der Inca's und der gewöhnlichen Peruaner ausser allen Zweifel gestellt, dass der Gesichtswinkel bei den Inca's zwar an sich nicht gross, doch weit grösser ist, als der Gesichtswinkel der gewöhnlichen Peruaner? Zum Beweis — denn was beweist

1) Vgl. General Miller, Memoirs Vol. II. p. 219.

nicht alles ein Naturforscher — zum deutlichsten sonnenklaren Beweis, dass der Schädel mit grösserem Gesichtswinkel dem Schädel mit kleinerem Winkel den Fuss auf den Nacken zu setzen, den Daumen auf's Auge zu drücken, das Sklavenjoch aufzuwälzen, das Hirn, wie sich von selbst versteht, auszuschlagen, und aus der Hirnschale die Gesundheit auf seinen grösseren Inca-Gesichtswinkel zu trinken, das Recht und die Befugniss hat. Keineswegs hat aber, wie Einige, die nichts von der Craniologie verstehen, behaupten möchten, der Schädel mit grösserem Gesichtswinkel irgend eine Verpflichtung gegen den mit schieferem Winkel; am wenigsten die Verpflichtung: aus seinem grösseren Winkel nicht das Recht auf eine grössere Unmenschlichkeit und Bestialität abzuleiten. Oder als hätte gar die bevorzugtere Schädelbildung und, in Folge davon, die höhere Intelligenz von Gottes- und Rechtswegen die Pflicht, mit ihrem grösseren Winkel dem kleineren zu Hülfe zu kommen, das Unrecht oder die Ungleichartigkeiten der Natur wieder auszugleichen und ihre heiligste Aufgabe darin zu erkennen: die jedem Menschen, mit grösserem oder kleinerem Winkel, eingepflanzte Entwickelungs- und Vervollkommnungsfähigkeit gerade bei Racenschädeln mit kleinerm Gesichtswinkel zu grössten Ehren zu bringen, und die Rechte solcher von der Natur minderbegünstigten Menschenkinder am gewissenhaftesten wahrzunehmen, um Gottes und der Menschheit willen. In unserem Welttheil da wäre das ein Anderes — sagen die Craniologen. Da wäre es einmal hergebracht und eingebürgert, dass Menschen mit Gesichtswinkeln, nicht grösser als die von Schafsköpfen, oft die obersten Stellen und höchsten Staatswürden bekleiden und sogar an der Spitze der Regierung stehen. In der Ordnung sey das aber keineswegs. Daher müssen die grösseren Gesichtswinkel in den anderen Welttheilen Revanche nehmen.

Wie dem auch sey, so viel steht fest: Peru's Herrlichkeiten brachte das erste Inca-Paar nicht in der Tasche mit, als es direct aus der Sonne kam. Jene angestammten Wunderbauten von Granit- und Porphyrblöcken, schnittrecht behauen ohne Eisenwerkzeug, und mörtellos so schlussfest aneinandergefügt, dass keine Messerschneide in die Fugen sich schieben lässt, sind es Werke der Inca's? Jene bewunderten Wasserleitungen, gewalzten Weg-

dämme und an Gebirgen sich emporstufenden Terrassen: schwebende Saatländer, hängende Gärten, himmelansteigende Paradiese, — rief sie das Sonnengeschlecht hervor aus Peru's gesegnetem Erdreich? Oder war es Manco Ccapac's Sonnendynastie, deren Geist jene schmuckreich-feinen Ciselirarbeiten beseelte, und aus den so kunstvoll mit gespitzten Kieseln oder kupfernen Grabsticheln geschnittenen Smaragden blitzte? War es ihr kunstbildnerischer Geist, der in jenen aus lauterem Golde gegossenen Hirten und Llamaheerden glänzte, die in den Tempelgärten der Inca's aufgestellt waren, worin die Baumgänge aus edlen Metallen, und die Baumfrüchte aus Edelsteinen bestanden, wovon ein Zweiglein den ganzen Kram unserer Hofjuweliere auskauft? Und durchwandelt diese Baumgänge von noch unschätzbarern, lebendigen Kleinodien, den strahlenden Sonnenjungfrauen, den Kronjuwelen und Staats-Schätzen des Inca, die seine üppigen Betttücher, von der feinsten Huanaco- und Vicuña-Wolle zu einem ewigen Wonnebrautlager, und seine Bettpolster zu Sonnenpfühlen leuchteten, die immer neues Liebesfeuer in die wollustmatten Glieder flammten. Und diese kostbaren Bettlaken und Tücher von der weichsten Vigonia-Wolle, lehrten diese etwa die Inca's ihr Frohnvolk spinnen und weben? die mollig-wollig-wohligen Betttücher, Laken und Decken, die sich Philipp II., in dessen Reich die Inca-Sonne bekanntlich gar nicht unterging und die Scheiterhaufen nicht ausgingen, eigens aus Peru kommen liess, um darin so warm gebettet zu ruhen, wie die Königsschlange in der Menagerie zwischen ihren Wolldecken, und, was jener nicht beschieden: mit seiner sonnenjungfräulichen Abgottschlange, einer Eboli, oder sonstigen Hof-Melusine, „im Liebesknäuel verwachsen“ und verflochten. — Und jene hellste Pracht, jenes Weltwunder, jenen Sonnentempel in der Inca-Hauptstadt, Cuzco, den grossen Sonnentempel, Coricancha, „Goldstätte“ genannt, schufen Peru's Sonnenkönige diesen ihren Prachttempel etwa, dessen Inneres, wie Prescott sagt [1]), buchstäblich eine Goldmine: mit einem kolossalen Sonnenbilde darin, aus gediegenem Golde und so aufgestellt im Tempel, dass, wenn die aufgehende Sonne es anstrahlte, diese in dem Tempel, nicht am Himmel, aufzugehen schien; und als

1) a. a. O. p. 89.

Gegenstück dazu, das Silberbild der Mondgöttin, Quilla, in der Mondcapelle desselben Tempels, das vom aufgehenden Mond, beschienen, erglänzte, wie bei Schiller das verschleierte Bild zu Sais: „wie ein gegenwärtiger Gott," wenn:

> „Von oben durch der Kuppel Oeffnung wirft
> Der Mond den bleichen, silberblauen Schein." —

Diese Wunder alle, wer schuf sie? Das peruanische Volk schuf sie! Das gemeine Frohnvolk von Peru; zum Last- und Zugvieh von den Inca's herabgewürdigt. Diese Wunder alle, der peruanische Frohnarbeiter, Handwerker, schuf sie, „aus dem Schweisse seiner Stirne" von so lächerlich kleinem Gesichtswinkel! Und was schufen die Sonnengötter? Was brachten denn sie hervor, die Inca's? Die Alleinherrscher und Alleinbesitzer von Peru? — Was erzeugten denn sie, aus der Machtfülle ihres „weit grösseren" Winkels? Welche Schöpfungen sprangen denn aus ihrem, zur Herrschaft und Volkesknechtung vorbestimmten höher entwickelten Schädel? Welche segensreiche Werke stiftete sie denn, die Inca-Dynastie, von Gesichtswinkels Gnaden? Welcherlei Wunderwerke, segensreich und heilbringend für ihr Volk? Zeugt etwa das schon mitgetheilte Factum von der Erlauchtheit dieser Schädel, dass die Inca's, Beherrscher des reichsten Goldlandes, das edle Metall, das sie als Ziegel und Bausteine einmauerten und solchergestalt gleichsam lebendig begruben — dass sie es nicht einmal zu Goldmünzen auszuprägen, zu verwerthen, zu beseelen verstanden? Als belebendes Blut durch die Adern des Reiches strömen liessen? Dass sie, umgeben und umstarrt von Silber- und Goldbergwerken, mitten in ihren Goldminen dasassen, wie die Midase und, ohne Kenntniss und Ahnung von dem eigentlichen Zweck und Gebrauch des Goldes, all ihr Gold und Silber auf den Werth von Katzengold und Katzensilber heruntersetzten? Schon diese Blödsicht zeigt, dass ihr Gesichtswinkel grösser war, als ihr Gesichtskreis. Schon um diesen Stumpfblick verdienten sie von ihrem Ahn, dem Sonnengott Ynti, die Auszeichnung, die dem Inca des Goldlandes, Phrygien, die dem Könige Midas vom griechischen Sonnengott, von Apollo, zu Theil ward: eine hohe Auszeichnung, von der, wie alle Welt weiss, das Schilfrohr in Phrygien munkelte, flüsterte und kicherte. Oder erwiesen sich die Inca's dadurch als Sonnenkinder, und bekundeten sie darin ihren

höhern Gesichtssonnenwinkel, dass sie es nicht einmal zu einem Kalender brachten? Von Sonnen- und Mondjahr, von Zeitrechnung verstanden sie so viel, wie die Schildkröte von der Astronomie. Um die Schiefe der Ekliptik zu erkennen, dazu war ihr Gesichtswinkel zu gross. Sie spiegelten sich selbstvergötterisch in dem Strahlenglanze des beim Sonnenaufgang mitaufflammenden Sonnengoldbildes im Tempel Coricancha: Dass aber dieser goldene Prachtglanz in ihrem Geiste einen Ahnungsschimmer vom Sonnencyklus, von Meton's Cyklus der „goldenen Zahl“ hätte aufleuchten lassen, davon meldet ihr Quipus nichts; ihre Knotenschrift, ihre aus Fädenknoten genestelten Reichsannalen nichts. Ein zwei Fuss langer, aus verschiedenfarbigen Fäden gewundener Wollstrang, woran eine Menge kleinerer bunter Schnüre, wie Fransen hingen, dieses unbehülfliche Flechtwerk, dessen Knotenknüpfungen [1]) und Fädenverschlingungen ihnen als Schriftzeichen dienten, bildete ihr Reichsarchiv, ihre Gesetzbücher, ihre Nationalchronik, den ganzen Inbegriff ihres Schriftwesens. In Culturhöhe erreichten die Inca's selbst die Azteken nicht, die eine eigene Hieroglyphenschrift nachweisen konnten, trotzdem dass sie weit grössere Nasen als Gesichtswinkel hatten. Prescott, ein warmer Vertreter der Inca's, kann doch nicht umhin, zuzugeben [2]), dass, in den Wissenschaften, die Peruaner hinter verschiedenen andern halbcivilisirten Völkern Amerika's zurückstehen. Die Peruaner — will sagen: die Inca's, der Inca-Adel ersten und zweiten Ranges (Curacas), und die Sonnenpriesterschaft. Das Volk von Peru haben wir einen seiner grössten Inca's, Tapac Inca Yupanqui, aus dem Munde eines peruanischen Geschichtschreibers vom Incageschlecht, des Garcilasso de la Vega, in die Acht einer absolut gebotenen Unwissenheit sprechen, und von jedem Unterricht und jeder Wissenschaft feierlichst ausschliessen hören: „Es ist nicht gestattet, die Kinder der Plebejer (des Volkes) in irgend welcher Wissenschaft zu unterrichten“ (No es licito que enseñen á los hijos de los plebeios las ciencias etc.). Das Geschick, die Begabung, das Leistungsvermögen des peruanischen Volkes in Künsten und Handwerken beuteten ihre Herrscher bis auf den letzten Schweiss- und Blutstropfen aus: dass aber die

1) Quipus bedeutet „Knoten“. — 2) a. a. O. p. 119.

Inca's in Kunst und Handwerk die Lehrer ihres Volkes gewesen; dass Inca's als Baumeister jener stupenden Bauten, jener Wasserleitungen und Heerstrassen; Inca's als Planzeichner zu jenen Terrassen-Gärten sich hervorgethan; Inca's, als Goldschmiede- und Steinschneidemeister, Söhne ihres Volkes in die Lehre genommen hätten, oder als Webermeister Arbeiter aus dem Volk die Tücher zu wirken angewiesen hätten, auf denen sie mit ihren Sonnenjungfrauen so Incamässig ruhten, und die sich Philipp II., zu gleichem Zwecke, aus Peru verschrieben — von dem allen meldet wieder die Knotenschrift, das Quipus nichts, nicht ein Sterbenswörtchen. Die Leistungen der Inca-Herrscher zu denen ihres Volkes möchten sich wohl zu einander etwa so verhalten, wie zu dem grossen, aus eitel Gold und Juwelen erbauten Sonnentempel, Coricancha, dessen Dach sich verhielt, das von Stroh war.

In einer einzigen Kunst muss man aber die Inca's als Meister und Lehrmeister preisen und bewundern: in der Kunst des Despotismus. In dieser Kunst können sie als Muster und Beispiel für alle Herrscher der civilisirtesten Völker aufgestellt werden. Ja der Despotismus erscheint in der Herrschaft der Inca's allein und ausschliesslich als Kunst. Sie allein verstanden es, den Druck so gleichmässig, so allseitig, so alldurchdringend und zugleich so stetig abwechselnd und ablösend zu vertheilen, dass kein Volk unter keinem Despotenregiment so gelinde Blut schwitzte, wie das peruanische; keines Volkes Arbeitskraft so systematisch unmerklich ausgebeutet, so volkswirthschaftlich ausgesogen, so bewundernswürdig bis auf den Erschöpfungspunkt, so rastberechnet und kräfteschonend aufgezehrt und aufgerieben wurde; dergestalt, dass je zwei Arbeiter, wie zwei Brunneneimer an Einer Kette, abwechselnd in den Brunnen voll immer frisch zuströmenden Arbeitsschweisses, als in ein Stärkungsbad, untertauchten; dass der bittere Kelch scharwerkenden, nie für sich selbst, ewig für den Inca sich plackenden Frohndienstes reihumging; niemals bis auf die Hefen geleert, sondern, stets wieder auf's neue gefüllt, von einem Arbeiter dem andern, wie ein Toasttrunk, ausgebracht ward. Sanfter beim langsamen Feuer der Knechtschaft gebraten zu werden, als das peruanische Volk von seinen Inca's ward, ist nicht möglich. Der völkerschindende Despotismus konnte von den Inca's lernen, wie man einem Volke das Mark allmälig aus-

schlürft, ohne dessen Haut zu versehren; und ohne dass auch nur eine ihrer Poren die Fähigkeit einbüsste, nach wie vor Blut und Wasser zu schwitzen. Von den Inca's die Vampyrkunst lernen: das Blut des Volkes zu trinken und ihm dabei mit den Flügeln, unter die man es nimmt, sanfte Kühlung zuzufächeln, so lieblich, dass es das Erwachen vergisst. Der täppische Cyklopen-Despotismus konnte von den Inca's die staatswirthschaftliche Kunst lernen, jeden aufgefressenen Unterthan siebenmal wiederzukäuen, ehe man ihn ein für allemal verschluckt. Und wie sorgten die Inca's nicht erst für das Seelenheil ihres Volkes! Sie pressten ihm Herz und Gehirn aus, aber so tropfenweise und so sänftiglich; entzogen ihm so unvermerkt, so gran- und atomweis gleichsam, aber so stetig auch und unausgesetzt jede geistige Nahrung, dass in ihm jede Regung von Selbstgefühl, von Bewusstseyn dessen, was sein Recht und sein Wohl; jeder Begriff von Persönlichkeit, Eigenthum, Hab und Gut und Ehre bis auf die letzte Spur erlosch. Befreier ihres Volkes dürfen sich die Inca's kühnlich nennen und sich als solche an die Spitze aller andern Herrscher-Dynastien stellen. Denn, wie kein Herrscher, hat der Inca sein Volk frei gemacht, frei von jenen Gemüthsbewegungen allen, die aus solchem Selbstgefühl, solchem Eigenwesen und Streben entspringen. Frei gemacht von Erwerbseifer, Ehrbegier, Veränderungsbedürfniss und ähnlichen Trieben und Bestrebungen, diesen Anreizen zu aller Unzufriedenheit, Unruhe, Neuerungs- und Verbesserungssucht; zu allem gefährlichen Drängen und Drängeln; diesen Spornstacheln alles Schlagens über die Schnur des Quipus und über die Stränge des Knotenstrickwerks; diesen Versucherstacheln, jenem verderblichen Hang die Zügel schiessen zu lassen, jenem unwiderstehlichen, treibenden, gährenden, leidenschaftlichen Tichten und Trachten nach Vollauswachsung und Entfaltung aller von Gott, zu seiner Verherrlichung, dem Menschen eingepflanzten Gaben und Kräfte. Von solcherlei Seelen einspinnendem Unkraut haben die Inca's ihr Volk gründlich befreit; das Schlinggewächs bis auf die letzte Faser und Ranke ausgejätet, so dass jeder Einzelne aus dem Volke, wie diess in seiner Gesammtheit, sich nur als leib- und seeleneigen, hörig und frohnbar dem Inca und seinem Geschlechte; sich nur als Sache, Ding, Arbeitskraft, dynastisches

Lastvieh, als zweibeiniges Llama, denken und fühlen konnte, vor dem es doch aber das erhebende Menschheitsbewusstseyn voraus hatte: unter der niederbeugenden Last knieend seinen Herrn anbeten zu dürfen, und ihm für den Druck der aufgelegten Bürde göttliche Ehren zu erweisen; in allem Uebrigen jedoch, insbesondere darin dem Llama gleichend: dass sich das Volk, wie das Llama, bei Ueberbürdung nicht rühren noch regen mag und, wie das Llama, nicht daran denkt, aufzustehen und sich zu erheben. Das unvernünftige Llama-Vieh weigert sich dessen aus dummem, thierischem Instinct und weil es eine dunkele Vorstellung hat von dem, was recht und billig, und was zu viel ist, ist zu viel. Ruhm und Preis den Inca's, dass sie aus dem Sinn und Gedanken ihres Volkes solchen dumpfen Thierinstinct mit der Wurzel ausgerissen und, statt dessen, seiner menschlichen Willensfreiheit unbeschränkten Spielraum verschafft: Freiwillig nämlich unter der Last ruhig liegen zu bleiben, und sich nicht zu erheben aus Gottesfurcht; aus freier Ehrfurcht vor seinen Göttern, den Sonnenkindern, die es gnadenreich gewürdigt, ihm die süsse Himmelslast ihrer Herrschaft aufzubürden, unter welcher es sich so gut erliegen und, bei dieser Gelegenheit, knieen und anbeten lässt.

„Dahin trachteten die Inca's" — rühmen und preisen spanische Geschichtschreiber [1]) — „und diess erkannten sie als ihre Herrscheraufgabe: ihren Unterthanen den Geist eines passiven Gehorsams, unbedingter Ruhe und unverbrüchlicher Fügsamkeit in die bestehende Ordnung der Dinge einzuflössen." Mit andern Worten: Bei Leibe nicht in dem Pferche, worin ein Volk eingeschlossen, wenn auch alle athembare Lebensluft aufgezehrt und Erstickungsgefahr vorhanden ist, ein Loch, eine Oeffnung in's Dach zu schlagen oder zu reissen, gegen die bestehende Ordnung der Sparren im Dache, bei Leibe nicht! „Keine Regierung" — loben und preisen die spanischen Chronisten weiter — „Keine Regierung konnte sich besser für den Genius des Volkes eignen" — den sie, die Inca's, zu diesem Llama-Genius verdumpft und verkümmert. — „Und kein Volk konnte zufriedener mit seinem

1) Acosta, lib. VI., c. XII., XV. Sacrimento, Relacion MS. c. X. Vgl. Prescott a. a. O. p. 58.

Loose, oder ergebener und anhänglicher an seine Regierung seyn," als das peruanische an die Regierung seiner Inca's. Ein Beweis davon ist: dass Peru's Bevölkerung sich nicht rührte, als der letzte Inca, Atahualpa, von Pizarro treuloserweise in Gefangenschaft zurückbehalten und dann hingerichtet ward. Volk und Kriegsheer des Inca machten nicht den geringsten Versuch, ihren angebeteten Herrscher, ihr letztes Sonnenkind, zu befreien. Spanien freilich konnte es den Inca's nur Dank wissen, dass sie ihnen ein zur Llamaheerde gezüchtetes, ein verhammeltes Volk an's Messer lieferten.

An Eins nur dachten hierbei die spanischen Völkerschlächter, Mordbrenner und Brandschatzer Amerika's nicht: an das „Lamm Gottes", um dessentwillen sie doch alle die Gräuel und Schandthaten verübt haben wollten. Und noch weniger dachten sie daran, dass aus dem Geiste dieses Gotteslammes sich der Rächer und Befreier, sich der Erlöser von allem Incathum auch für Peru erheben würde. Denn dieser Geist ergoss sich als Heilbalsam eben in die vom Incathum, das heisst, von dem sich selbst vergötternden Herrscherthum, geschlagenen Wunden; geschlagen den Völkern, der entwürdigten, geschändeten Menschheit. Dieser Geist blitzt aus dem Schwerte des Erzengels, unter dessen Fuss der Fürst dieser Welt, das sich an Gottes Stelle setzende Herrschergötzenthum krümmt. Dieser Geist zertritt den Kopf der Schlange, der Abgottschlange, dem Dagon, als den sich die Nebucadnezars Alle anbeten lassen und, trotzdem dass die Schlange das klügste Thier des Feldes und Schlachtfeldes, doch zuletzt als Ochsen, wie Nebucadnezar, in's Gras beissen. Der Geist des Gotteslammes vermag diess Alles, weil er das baare Gegentheil ist vom Geiste des Baal- und Molochthums, des Inca- und Nebucadnezarthums, der zu Sonnengötzen, zu Sonnenkindern, Sonnenrindern oder Sonnenochsen, sich aufblähenden Macht- und Herrschsucht. Jener Geist ist der Geist der Demuth und der Liebe, der Selbstaufopferung, im Heilzwecke der Befreiung aus den Banden und Umschnürungen der Abgottschlange. Er lehrt uns einen geistigen Gott verehren, der herniederstieg und einging in einen Menschenleib, Knechtsgestalt annahm und als Stammgenosse eines Volkes erschien, das dem damaligen Nebucadnezarthum, dem Cäsarismus, ein Abscheu war. Auf dass offenbar werde, dass

in der Hingebung für Andere, in der Selbstaufopferung aus Liebe, der Geist Gottes wehe; nicht in der Selbstüberhebung aus Herrschsucht; nicht in der Aufopferung seines Nebenmenschen aus Macht- und Genussgier. Damit offenbar werde, dass Demuth, Liebe und Befreiung die drei Missionseigenschaften des Weltheilands sind, die Wesensqualitäten des Menschensohns, als Königes der Völker; die Dreifaltigkeitspersönlichkeit bilden des Gottes der Menschheit und der Geschichte. Demuth: die Seele der Liebe, die in Andern lebt und sich selig fühlt; ihr Selbst an Andere aufgiebt und es reiner, heiliger, göttlicher zurückempfängt. Liebe: die Verunendlichung des Menschen zur Menschheit; sein Gottwerden im Einheitsgefühl mit der Menschheit durch unbedingte Selbstaufopferung. Befreiung: aus den Schranken selbstischer Vereinzelung zur vollkommenen, die Menschheitsidee in sich darstellenden Persönlichkeit. Der Lichtkern dieses irdisch-himmlischen Dreistrahls aber ist die Liebe: das flammende Herz der Welt und Weltgeschichte:

„Wir streben nach dem Absoluten,
Als nach dem allerhöchsten Guten."
Ich stell' es jedem frei;
Doch merkt' ich mir vor andern Dingen,
Wie unbedingt uns zu bedingen
Die absolute Liebe sey.[1])

Die „absolute Liebe", die der grosse deutsche Dichter hier andeutet, ist eben jene göttliche, von der wir sprechen: die weltdurchdringende und befreiende, die evangelische Liebe, die allumfassende, welthistorische Liebe, die den ewig lebendigen Gott in der ewig lebendigen, geistig bewegten, zum vollkommensten Ebenbilde Gottes sich entwickelnden und läuternden Menschheit, aus der ganzen unendlichen Fülle und mit der ganzen Gluth und Innigkeit ihres Wesens liebt, und diese himmlische Liebesleidenschaft, diese Gott- und Menschheitsliebe, durch unbedingte Selbstaufopferung, d. h. durch Auslöschung des vereinzelten, und, als solches, zu Gott und der Menschheit gegensätzlichen, sich gegen sie abschliessenden, ja sich an ihre Stelle setzenden Ich bekräftigt; durch Auslöschung und Verzehrung dieser Selbstliebe in der Alliebesflamme, in der Gott- und Menschheitsliebe, sich bethätigt

1) Goethe W. II. p. 265.

und bezeugt. Und so bethätigt, dass die Selbstaufopferung als ein Erlösungsmoment, eine Heilslehre, als der Silberblick gleichsam jenes grossen Heilzweckes, jener welthistorischen Läuterung der Menschheit zu Gottes wahrhaftigem Ebenbilde, aufleuchtet. Eine Gottesverwirklichung, eine Verfassung der Menschheit, wo ihre Institutionen zum Reiche Gottes auf Erden sich entfalten; wo das Absolute als ihr „allerhöchst Gutes"; ihre Beherrschung als Selbstbeherrschung, die absolute Herrschaft als absolute Freiheit sich offenbart.

Dieser Liebe Geist, Begriff und Wesen, die Liebe als gestaltende Macht der Weltgeschichte, als Befreierin der Menschheit, war dem Alterthum nicht in reiner, ganzer Fülle und Erkenntniss aufgegangen. Der griechische Kunst- und Staatsgeist konnte sie nur individualisirt, verhüllt und maskirt gleichsam in festbegrenzte, naturbestimmte, in sich selbst abgeschlossene, also immer noch selbstische Formen, erschauen. Ueber den Nationalitätsbegriff, den Staats- und Familiencultus, die Stammesliebe und Freiheit, und Aufopferung für diese Liebe und Freiheit, erhob sich die Menschheitsidee der Griechen nicht. Nur unter dieser Gestalt tritt die Liebe in ihrem Drama auf, als Haupttriebfeder und Läuterungsmotiv. Vater-, Bruder-, Schwester-Liebe, Aufopferungs-Liebe für Staat und „Stadt," darin verläuft und erschöpft sich der tragisch-ethische Reinigungsprocess im griechischen Drama. Die Geschlechterliebe, selbst in ihrer reinsten Form, als bräutliche und Gattenliebe, tritt hinter jene so entschieden zurück, dass sie, in der ungefälschten, grossen Tragödie, nicht als Hauptmotiv wirken, nicht als heroische Leidenschaft darin sich hervorstellen darf. Blutsliebe im Gegensatz zur Blutrache, diesen Charakter athmet das Liebespathos der strengen, vom Naturgeiste noch beherrschten griechischen Tragik. Selbst bei Euripides erscheint die geschlechtliche Liebesleidenschaft, wo sie die Katastrophe bestimmt, als eine vom Dämon angefachte, unfreie, seelenverfinsternde, als eine dämonische Leidenschaft. Ja auf dem höchsten, einen unermesslichen Gesichtskreis von Cultur- und Menschheitsentwickelung beherrschenden Lichtgipfel der griechischen Tragik: in Aeschylos' Prometheus, möchte die Dulder- und Aufopferungsidee aus Liebe zur Menschheit und aus Eifer für ihre Befreiung dennoch vorzugsweise auf die griechische Menschheit, wenn auch als

das Prometheus-, das Cultur- und Bildungs-Ideal des ganzen Menschengeschlechtes, zielen. Welchen Charakter die geschlechtliche Liebe in der Menander-Komödie annahm, wissen wir zur Genüge. Sie bildet gewissermaassen die Kehrseite zu Prometheus' erhabener Menschenliebe. In der Menander-Komödie löst sich, Dank der darin waltenden Liebe, das vom Titanen gebildete Menschenvolk wieder in seinen Urstoff auf: in Lehm und Koth. Aus solchem Auflösungsstoff scheint auch die Masse genommen, die „moles," woraus „so mühsam" das römische Volk, namentlich vom Caesarismus, geformt ward [1]), oder unter der Form des Caesarismus. Wie sich die Liebe unter diesem Caesarismus gestaltet, davon erzählen die Sperlinge auf den Dächern, und geschichtsgetreuer, als die Staarmätze in ihren Ehrenrettungen der Caesaren und deren Metzen. Die Liebe und ihr Begriff wäre im Koth des Caesarismus erstickt, ohne den Menschensohn, der für sie den Kreuzestod erlitten. Von ihm wurde die Liebe im Feuer und im Geiste getauft, und durch die von ihm geheiligte und in ihre göttlichen Rechte wieder eingesetzte Liebe die Welt gerettet und befreit. Gerettet und befreit vom Caesarismus, dem Inbegriff der Menschenentwürdigung durch Selbstsucht und Selbstvergötterung, die Vergifterinnen der Menschenliebe und Menschenfreiheit, dieser Schwesterquelle alles Menschenheils, aller Menschheitsversittlichung, Erleuchtung und Vervollkommnung, aller Wahrheit und Gerechtigkeit. „Liebet einander" und befreiet einander ist ein und dasselbe Gebot. Wer seinen Nächsten liebt wie sich selbst, der befreit sich von seiner Selbstigkeit, die den Nebenmenschen als Mittel zu ihrer Befriedigung gebrauchen, ihn unter sich bringen, beherrschen will; der befreit sich von dem Caesar, der in ihm steckt; giebt Gott, was Gottes ist, und dem Caesar, was des Caesars ist, nämlich den Laufpass. Wenn das Jeder so hält, Jeder den Caesar in sich erstickt, in seiner Nächstenliebe und in der Liebe zur Freiheit seiner Nebenmenschen, wie zu seiner eigenen Freiheit: dann theilt sich Gott, der die Liebe ist, nicht mehr in unser Wesen mit dem Caesar, der die Selbstsucht ist. Wir sind ganz Gottes, des Geistes der Liebe und der Freiheit, und der Caesar ganz des Teufels, des bösen Geistes der Herrsch-

1) Tantae molis erat romanam condere gentem. Virg. Aen. I. v. 33.

und Selbstsucht, der Unfreiheit und der Zwietracht. Die Weltgeschichte besteht in diesem Befreiungsprocess, in diesem Exorcismus oder Teufelaustreibung des Caesars; in der Erfüllung und Verwirklichung dessen, wofür der Heiland gestorben ist: in der Verwirklichung des Geistes der Liebe durch Befreiung vom Caesarismus und Errichtung des ausschliesslichen Reiches Gottes, des Reiches der reinen Menschenliebe und der allgemeinen Menschenfreiheit.

Einen Geisteshauch dieser höhern Liebe hat der Todesseufzer des Heilands auch in die bräutliche Liebe geathmet, sie kunstheilig geweiht, zur poetisch-tragischen Liebe vergeistigt, zur heroischen Liebe im Drama berufen, deren Todeshauch, als Nachwirkung gleichsam von des Heilands Sterbeseufzer, in einen Befreiungshauch ausathmet. Die poetische Liebe in der modernen Tragödie stirbt zugleich, sey's auch unbewusst dem Helden oder der Heldin, für eine Befreiungsidee, für ein höheres, weltgeschichtliches oder sociales Culturproblem. Sie athmet ihren Geist gleichsam in den Busen der allgemeinen Menschenliebe aus, als einen Liebesbeitrag, wenn man so sagen darf, zu dem grossen Erlösungswerke der Menschheit. So ist Romeo's und Julia's Grab nicht blos zugleich das Grab der Zwietracht ihrer Familien; auch nicht blos ein Memento für Familienhass und Feindschaft überhaupt: der Geist der Liebe steigt aus der Capulet-Gruft empor, Einspruch erhebend gegen die angemaasste Herrschaft der Eltern über das Lebensglück, die ganze Zukunft, den unbrechbaren Seelenschwur, die Herzensinnigkeit, den unauflöslichen, mit Gottes Siegel bekräftigten Ehebund ihrer Kinder, dem Gottessiegel Erd' und Himmel beseligender und heiligender Liebesweihe; Verwahrung einlegend gegen den Despotismus, die Tyrannei der Väter, die sich, aus Vollmacht eines brutalen Naturzwanges, das jus gladii über die Herzen ihrer Kinder beigelegt; aus Vollmacht einer vom wilden Geiste der Thier- und Sklavenzucht eingehauchten Autoritätswuth. Der Stein ist auch von diesem Grabe weggewälzt, und auch hier leuchtet die Grufthöhle vom Glanze zweier Engel, bezeugend die Auferstehung des Heilands, als gottgesandten Messias der Liebe und Freiheit; als himmlischen Verkünders des Evangeliums der Liebe und Freiheit. In der Gartengruft des Capulet liegen, ähnlich wie dort in

dem neuen Gartengrabe bei der Stätte der Kreuzigung, die „leinen Tücher," die Todesbande und das Schweisstuch abgestreift, womit das vom Lanzenstich des väterlichen jus gladii getroffene Herzenspaar umwunden ward, zuckend an dem Hauskreuz der absoluten Vatergewalt, des Caesaren- und Incathums in der Familie, der Wurzel jeglicher Zwingherrschaft, jeglichen Caesarismus, der den Lanzenstoss in das Herz der gekreuzigten Völker führt, oder von seinen Kriegsknechten führen lässt.

Muss es nicht um so merkwürdiger, überraschend merkwürdig scheinen, dass in dem, so viel uns bekannt, einzigen Inca-Drama, wovon Uebersetzungs-Auszüge vorliegen, und worüber wir nun zu berichten haben, — dass gerade in einem Inca-Drama die Liebesleidenschaft als ein heroisches Befreiungspathos, ja als ein revolutionäres und, als ein solches, hier zuerst unter allen von uns bisher besprochenen Liebesdramen auftritt?

Das Drama Ollantay, nach dem Helden, einem Kriegshauptmann des Inca, so benannt, wurde zur Zeit des Inca Yupanqui verfasst, desselben berühmten Inca, dessen Herrschafts-Grundsatz wir oben angeführt, welcher Grundsatz die Verdummung des Volkes und unverbrüchliche Fernhaltung der „Plebejer" und ihrer Kinder von Belehrung und Unterricht als Fundament einer weisen Regierung und als Staatsgrundgesetz proclamirt. Der „beschränkte Unterthanen-Verstand" ist nur ein Spätlingsausläufer dieser Inca-Maxime. Und wenn, um nur die beiden Grossstaaten zu nennen, die sich als die Koryphäen des Bildungs-Fortschritts und die Bahnbrecher der Civilisation und Freiheit betrachten und immer wieder ausrufen — wenn in Frankreich und England die weitaus überwiegende Mehrzahl der Kinder aus den untern Volksclassen nicht lesen und schreiben können, von jeglichem Schulunterricht bisher ausgeschlossen blieben, und wie das liebe Inca-Vieh — bis auf die gute Zucht und Fütterung — aufwachsen: so beweist auch diess nur, dass die Inca-Systeme, wie die Vulcane mit den südamerikanischen Feuerspeiern, mit dem südamerikanischen Popocatapetl, Cotopaxi u. s. w. in unterirdischer oder unterseeischer Verbindung stehen, und dass des Inca Yupanqui Staatsgrundgesetz auch jetzt noch das Fundament der zwei grössten Culturgrossstaaten Europa's bildet. Doch unser Inca-Drama Ollantay! Eine Copie davon in der Quichua-Sprache

fand der schon erwähnte englische Reisende, Clements R. Markham, Verfasser des Reisewerkes: Cuzco and Lima, bei Don Pablo Justiniani, katholischem Priester von Laris, einem hochgelegenen Andes-Gebirgsdorf. Väterlicher Seits stammte Pfarrer Don Pablo von keinem geringern Inca ab, als von dem oströmischen Inca, Kaiser Justinianus, daher sein Familienname, Justiniani [1]); mütterlicher Seits vom westamerikanischen Inca Huayna Ccapac. Seine Inca'sche Ehrwürden erzählte dem reisenden Engländer, der ihn eigens wegen des peruanischen Drama's aufgesucht: dass ähnliche Stücke auf dem umhegten Marktplatz (square) von Cuzco vor dem Hofe der Inca's gespielt wurden. Er selbst habe, als Junge, eine Quichua-Tragödie von Indianern in der Stadt Tinta aufführen sehen. Das im Besitze des Priesters Justiniani befindliche Drama, „Apu Ollantay", soll am Hofe des Inca Huayna Ccapac dargestellt worden seyn. Kurz nach der Eroberung von Peru hätten spanische Priester das Stück aus dem Munde von Indianern zuerst niedergeschrieben. Es existiren mehrere Copien, die sich im Besitze von peruanisch-katholischen Priestern befinden sollen. Eine Abschrift davon hat v. Tchudi in seinem grossen Werke über die Kechua-Sprache [2]) mitgetheilt.

Die Begebenheit, wovon das Drama handelt, ereignete sich unter der Regierung des Inca Pachacutec, und dreht sich um das geheime Liebesverhältniss zwischen dem Truppenführer des Inca, dem jugendlichen Ollantay, der schön und tapfer, aber nicht von königlicher Familie, also nicht vom Inca-Adel, und der Prinzessin Cusi Coyllur, Tochter des Inca. Das Stück beginnt mit einem Dialog zwischen Ollantay und seinem Diener, Piqui Chaqui („der Schnellfüssige", eigentlich „Flohfüssige"), in einer Strasse von Cuzco. Ollantay, der eine goldgestickte Tunica trägt, eröffnet, mit der Macana (Streitaxt) in der Hand, die Scene.

Ollantay. Piqui Chaqui! Sahst du Prinzessin Cusi Coyllur im Palast?
Piqui-Chaqui. Der Sonnengott verbietet diess.
Weisst du denn nicht, dass es verboten,
Des Inca Tochter anzuschaun?
Ollantay. Weisst du denn nicht, dass von der zarten Taube,
Meine Liebe abzuschrecken nichts vermag?
O welchen Pfad beträte wohl mein Herz,

1) Markham a. a. O. p. 169 ff. — 2) Wien, 1853. 2 Voll.

Dass es die Palla [1]) sehen könnte?

Piqui-Chaqui. Der Teufel [2]) hat sich dein bemächtigt,
Und wie im Wahnwitz redest du.
Giebt's eine Menge nicht von andern Mädchen,
Die dich, bevor du alt wirst, lieben können?
Erfährt von deiner Leidenschaft der Inca,
Zerhackt er dich in tausend kleine Stücke.

Oll. Schweig! Sprich mir nur von Strafe nicht,
Sonst tanzt dir meine Streitaxt auf dem Rücken.

Piq. Hinweg denn, Piqui! Meide seinen Schlag,
Und stirb nicht wie ein Hund. Fort, Piqui, fort!
Er wird dich missen Tag und Nacht.
Ein Jahr lang soll er mich nicht sehen.

Oll. Geh nur, verlass mich, Piqui Chaqui.
Tanz' mit leichtfüssigen Mädchen im Gebirg
Den muntern Strohtanz — ich, ob Feinde mich bedrängen,
Verräther rings umher bedrohen — ich
Umarme dennoch meine Cusi Coyllur.

Piq. Und ständ' auch neben euch der Teufel?

Oll. Auch ihn stampf ich mit meinem Fusse nieder.

Piq. Ihr saht vom Teufel nicht die Nasenspitze,
Und wagt von ihm so lästerlich zu sprechen? [3])

Oll. Hör' auf mit deinem Unsinn, wenn ich rede!
Wie wär's, wenn diese lichte Blume du
Verbärg'st? Vielleicht erschauet sie mein Liebchen,
Und spricht dann, mein gedenkend, mit sich selbst.

Piq. Nur Coyllur und immer Coyllur!
Wie könnt' ich wohl dir helfen?
Vergrämst dich täglich mehr um dieses Mädchen,
Und denkst so wenig an den Dienst des Ynti. [4])
Wie an die Pflicht, die du der Quilla [5]) schuldest.

Oll. Du kennst sie doch von Angesicht?
Wie schön, wie freudenvoll sie ist.
Nur eben gingest du vor ihr vorbei,
Und sahst sie ewig lieblich und vergnügt.

Piq. Fürwahr nicht kenn' ich sie von Angesicht.
Wohl ging ich am Palast vorbei,
Doch nie betrat ich noch den innern Raum,
Und nie auch sah ich die Prinzessin.

Oll. Dass nie du sie gesehn, behauptest du?

Piq. In seinen heimlichen Gemächern sah ich

1) Prinzessin. — 2) Supay. — 3) In der Quichua-Sprache: Mana senecata ricuspan cunan ccanca rimascanqui. — 4) Sonne. — 5) Mond.

Verborgen den anbetungswürd'gen Stern.[1])
Oll. So geh mit dieser Blume denn zum Stern,
Dem holdesten von allen Himmelssternen,
Ja schöner selbst und glänzender als Ynti.
Kein andrer leuchtet so am Firmament.
Piq. So sey's! Bestechen will ich, wenn's gelingt,
Mann oder Weib, versuchen will ich's mit Bedacht.

Hier wird das Gespräch vom Huillac Umu (Hohenpriester der Sonne) unterbrochen, der in schwarzem Gewande mit einem Messer in der Hand, im Selbstgespräch begriffen, eintritt.

Huillac Umu. O lebensvolle Sonne! deinem Gange lausch ich,
Der niederwärts am Himmel sich bewegt.
Bald bluten tausend Llamas dir als Opfer;
Bald pflückt man Kräuter auch zu deinen Ehren.
Ruhm dir, o Lebensquell, o Sonne!
Ollantay. Anreden will ich diesen Sonnenspäher.
O mächt'ger Fürst! o Huillac Umu!
Dem ganzen Volk ist deine Macht bekannt.
Empfange denn von mir auch Gruss und Preis!
Huillac Umu. O tapferer Ollantay! Dein Gruss weckt
Aus der Betrachtung mich des lichten Gottes.

Ollantay unterrichtet darauf den Hohenpriester der Sonne von seiner Liebe zur Prinzessin. Dieser stellt ihm das Bedenkliche seiner Leidenschaft vor. Als er ihn aber unzugänglich für seine Ermahnungen findet, entschliesst sich der Huillac Umu doch zuletzt, ihn mittelst eines Mirakels von seiner Liebe zu heilen.

Huill. Bring jene Blume dort mir her.
Du siehst, wie ganz verwelkt sie ist.
Doch soll, obgleich verdorrt, sie Thränen weinen.
(Er zerdrückt die Blume; es entquillt ihr Wasser.)
Oll. Weit leichter spräng' aus dürrem Fels ein Quell —
Doch lass' ich drum von meiner Liebe nicht.

Demgemäss ist der junge Krieger entschlossen, gelegentlich eines grossen Hoffestes, bei dem stolzen Inca Pachacutec um die Tochter anzuhalten. Der Monarch bleibt unerbittlich, ertheilt dem jungen Heerführer einen strengen Verweis, und entfernt sich mit seinem Gefolge. Ollantay bleibt allein zurück, niedergeschmettert von verzweiflungsvollem Schmerz. Auch die unglückliche Cusi Coyllur erfährt harte Vorwürfe von ihrem königlichen

1) Coyllur bed. „Stern."

Vater, und wird in ein Aclla-huasi oder Sonnenjungfrauenkloster, verbannt, wo sie ihre zärtliche Mutter, die Coya Anavarqui (Mutter Königin) mit Trost und Zuspruch vergebens zu beruhigen sucht. Hier ergiesst sich ihr Herz in folgende rührende Klage:

Ay Nustallay! Ay Mamallay!
Wie soll ich nicht klagen.
Nicht weinen und zagen?
Mein Vater, so hold einst gesinnt,
Verstösst nun sein armes Kind.
In all den Nächten und Tagen,
Voll heisser Seelenplagen,
Hat er die ganze Zeit,
Die ich in bittrem Leid,
In trüber Einsamkeit,
Die Nächte durchgewacht,
Nicht einmal mein gedacht;
Und lässt mit meinen Thränen,
Mit meinem bangen Sehnen,
Mit meiner Seelenpein,
Mich einsam und allein.
Ay Mamallay! Ay Nustallay!
Ach, du Geliebter mein!
Seit her ich ward gebracht,
Ist Tag mir finstre Nacht;
Scheint mir der Soune Bild
In Asche ganz gehüllt;
Der Wolken Feuerstrahl
Das Zucken meiner Qual.
Im Chasca-Stern[1]), so mild,
Seh' ich mein eigen Herz
Auflodern hell vor Schmerz;
Getaucht in bittre Pein
Scheint mir die Welt zu seyn.
Ay Mamallay! Ay Nustallay!
Ach, du Geliebter mein!

Mittlerweile strömt auch Ollantay sein Herzleid an einsamer Stelle aus:

Ollantay. Ach Cuzco! du der Städte Zier
Und golden Strahlenbild!
Von meinem Feinde ganz erfüllt,
Verhasst nun bist du mir.

1) Venus.

Das Herz entreiss' ich deiner Brust,
Den Condors werf' ich's hin mit Lust.
O Todfeind, Inca, ja, mein Feind!
Hab' Tausende von Anti's [1]) ich vereint:
Vertheil' ich an mein Heer
Dann Bolzen aus und Speer.
Ha! auf Sacashuaman's Höh'n
Wie Wolken-gleich sie stehn!
Dort ragen sie wie Gluth;
Dort schläfst du bald in Blut.
Auf mein gebietend Winken
Zu Füssen sollst du sinken;
Sollst, knieend vor dem Sieger, zeigen,
Wie tief du kannst den Nacken beugen.
Nicht sagst du sicherlich:
Dein Kind sey nicht für mich,
Wenn, still zur Erd geneigt,
Die Lippe zitternd schweigt.

Bald trägt Ollantay in einer kräftigen und beredten Ansprache an die Truppen, die er befehligt, seine erlittene Kränkung vor. Das Heer erhebt sich und ruft Ollantay zum Inca aus. Die Krieger setzen ihn auf einen Thron (tivua), nehmen ihm den Mantel (yacollo) ab, legen ihm das königliche Gewand an und gürten seine Schläfe mit der Purpurfranje (llautu), der Herrscherbinde der Inca's. Und Sie? Welches Loos traf sie inzwischen, die in Gefangenschaft schmachtende Geliebte, um derentwillen er zum Rebellen ward gegen ihren Vater, seinen König? Die Frucht geheimer Liebe ruht am Busen der gefangenen Mutter; ein holdlächelnd Mägdlein, das sie mit ihren Zähren benetzt. Yma Sumac („O wie schön") nannte sie das Kind, den kleinen Stern in ihrer Kerkernacht. Ihres Vaters, des alten Inca, Zorn ist so maasslos, wie die Thränen der alten Königin, der Anavarqui, ihrer Mutter, die von dem ergrimmten Vater vergebens eine Milderung der Haft erfleht.

Held Ollantay rückt indessen vor mit seinen aufständischen Truppen, und macht Halt in dem Thale von Vilcamayu, an der Stelle, welche durch die staunenerregenden Riesenbauten berühmt wurde, die Ollantay hier aufführen liess, und die noch heute unter dem Namen Ollantay-Sambo von dem peruanischen Volke in

1) Krieger aus der Provinz von Anti-Suya.

Liedern gefeiert werden. Zehn Jahre lang liess Ollantay ununterbrochen an diesen ungeheuern Vesten bauen, während dessen er allmälich ein zahlloses Kriegsheer aus Anti- und Tampu-Indianern zusammenbrachte. Inzwischen war der greise Inca Pachacutec, nach einer ruhmvollen Regierung von funfzig Jahren (1340—1400 nach Chr.) gestorben, und sein tapferer Sohn, Inca Yupanqui, als Sieger über den mächtigen König Chimu, in die Hauptstadt (Cuzco) eingezogen und als Nachfolger gekrönt worden. In kurzer Zeit stand der junge König, Inca Yupanqui, einer der grössten Kriegsherren, die aus der Dynastie der Sonnen-Kinder hervorgegangen, der von Ollantay angeführten Rebellenschaar mit seinem Veteranen-Heer gegenüber, drei Meilen von der Hauptstadt. Das ist die Lage der Dinge im Beginn des letzten Actes unseres Inca-Drama's. Hier tritt nun ein neuer Charakter in die Scene; eine Hauptfigur des Stückes: General Rumi-ñavi, „Steinauge", wegen seiner Gemüthshärte so genannt, und seiner unbeugsamen Strenge, die kein Mitleid kennt. Rumi-ñavi nährt seit langer Zeit einen tiefen, unversöhnlichen Hass gegen Ollantay. Da er über dessen Pläne und Vorhaben aus Piqui Chaqui, unserem „Flohbein", dem drolligen Diener Ollantay's, nichts herausbringen kann, entschliesst sich Rumi-ñavi zu einer ähnlichen, heroisch-gräulichen Selbstverstümmelung, wie sie schon jener Grieche Sinon vor Troja, oder jener Zopyros, bei der Belagerung Babylons durch König Darius Hystaspes, an ihrer Person vorgenommen. Rumi-ñavi schneidet sich Ohren und Nase ab, führt eine verstellte Flucht in's feindliche Lager aus, wie um dort vor der Grausamkeit des Inca sich zu bergen. Ollantay nimmt den Feind arglos und grossmüthig in seinem Lager auf. Bald findet Rumi-ñavi Gelegenheit, seinen Anschlag mit Erfolg in's Werk zu richten. Eines Tages, als Ollantay mit seinem Heer ein grosses Fest feierte, lässt Rumi-ñavi dem Inca heimliche Kunde davon zugehen. Ollantay und sein Heer werden vom Inca unversehens überfallen, und er und seine Generale gefangen im Triumphe nach Cuzco gebracht.

Mittlerweile hatte die unglückliche Prinzessin Cusi Coyllur in dem Kerker von Oclla-huasi, zehn Jahre hingeschmachtet. Ihr holdes Töchterlein, Yma-Sumac, war ihr entrissen worden, und wurde, ohne etwas von ihrer Mutter zu wissen, in demselben Klo-

ster, unter der Obhut der Sonnenjungfrau Pitu-Salla, erzogen, die auch zugleich die Hüterin der Mutter war. Eines Tages traf es sich, dass die kleine Yma-Sumac der Klosterfrau, Pitu-Salla, nachging, als diese eben einen Becher Wasser und ein kleines bedecktes Gefäss der Mutter des Kindes in's Gefängniss brachte. Die Kerkerthür blieb geöffnet, und Mutter und Tochter, von dem unwiderstehlichen Zuge ihrer Herzen ergriffen, stürzten, sich gegenseitig in demselben Augenblicke erkennend, auf einander zu. „Und in den Armen liegen sich beide und weinen vor Schmerzen und Freude." Gleichzeitig hatte der Ynca Yupanqui die Edlen seines Hofes im Thronsaale versammelt, und war gerade im Begriff, einen Act der Gnade an dem Rebellen-Häuptling Ollantay zu üben, und ihm zu verzeihen: da rennt die kleine Yma-Sumac in den Saal und erfleht, unter heftigem Weinen und mit herzbewegenden Rührbitten, vom Inca die Freigebung ihrer Mutter. Die letzte Scene, bemerkt Markham [1]), ist ausserordentlich schön. Weder der Inca noch der unglückselige Ollantay sind anfangs im Stande, in der abgezehrten, gramerloschenen Gestalt, die sie vor sich sehen, die einst so herrlich schöne Cusi Coyllur, den „freudevollen Stern", zu erkennen, die lieblichste Mädchengestalt am Hofe des Inca Pachacutec. Das erste Wiedersehen der Liebenden, die Erkennung, die rührenden Herzensergüsse, das Vergessen und Vergeben alles Geschehenen von Seiten des königlichen Bruders, bilden eine Scene, die — so lauten Markham's Worte — „unzweifelhaftes literarisches Verdienst" in Anspruch nehmen darf. Aber Potz Supay und alle Sonnengötter — warum denn nun diese, an den Schluss im „Wintermärchen" erinnernde Prachtscene „von unzweifelhaftem literarischen Verdienst" nicht übersetzen, statt der lyrischen Scenen und eingestreuten Liedchen, dergleichen man aus der Inca-Poesie schon vor Markham kannte?! Inca-Yupanqui's, das Drama schliessende Worte können uns die vorenthaltene letzte Scene so wenig ersetzen, wie der Segensspruch nach abgehaltener Mahlzeit den verspäteten Gast sättigen kann, der post festum den Speisesaal betritt. „Poesie und Diction" — lässt Mr. Markham sich weiter vernehmen — „Poesie und Diction in vielen dieser Scenen geben einen hohen Begriff,

1) p. 188.

von der Pflege der Literatur bei den alten Peruanern. Dieses Stück, das einzige, das uns erhalten geblieben, ist eine schätzbare Reliquie und Urkunde literarischen Talentes, das am Hofe der Inca's blühte, und ein überzeugender Beweis der erspriesslichen Entwickelung ihrer poetischen Cultur." Um so mehr mussten die dramatisch bedeutsamern Scenen und Situationen der europäischen Literatur gewonnen und ihrer Würdigung vorgelegt werden. Eine vollständige Uebersetzung dieses Inca-Drama's hätte einen frischen Blüthenzweig mehr in den blätterreichen Kranz geflochten, den der verdienstvolle Reisende Mr. Clements Markham, Kenner der Quinchua-Sprache, Verfasser von „Franklin's Fussstapfen" (author of „Franklins foot steps") und auch verschiedener anderer Werke über Peru, um seine F. R. G. S.'s-(Mitglied der königl. geogr. Gesellschafts-) Ehrenmütze geflochten. Den „hohen Begriff von der Pflege der Literatur bei den alten Peruanern" rechtfertigen, beiläufig bemerkt, auch die Balladen, Lieder und Elegieen (Yaravies) der altperuanischen Barden, der Haravees, wie die Dramen der Amautas, die Garcilasso de la Vega in seinen Geschichten über Peru, die unsere Einleitung bereits erwähnt [1]), als „Philosophen" bezeichnet. Markham theilt in seinem Reisewerke verschiedene dieser Liedchen und Elegieen mit. Zwei solcher peruanischen Gedichtchen kennen wir schon aus Herder's „Stimmen der Völker" [2]), der sie „aus einem Theil der allgemeinen Reisen" aufgenommen. Der Charakter der meisten dieser Lieder ist elegisch; mehr oder weniger von der Färbung des Klageliedchens der Prinzessin Cusi Coyllur in unserem Drama. Im Allgemeinen sind die „Stimmen aller Völker" elegisch, und aus gutem Grunde. Voraus solcher Völker, wie die Unterthanen der Sonnenkinder; eine Heerde sanfter Lastthiere; ein Llama-, ein Vicuña-Volk. Die Naturlaute von Lämmern und Schaafen klingen sie etwa nicht auch rührend, nicht auch elegisch? Ein Barmherzigkeitsblöken, als fühlten die Aermsten immer nur das Messer an der Kehle. Dem Ynti wurden Llamas zu Tausenden geschlachtet; dem Inca seine frommen, menschlichen Llama's nicht minder in ganzen Heerden; nur nicht auf einmal verblutend, sondern tropfenweis, wie wir gese-

1) S. 98. — 2) VI. Buch. 11 u. 12. S. 535 u. 536.

hen; gerade genügendlich-allmälich, um die elegische Liederstimmung zu unterhalten. Eines der Liedchen, die im Ollantay-Drama der Chor junger Mädchen singt, und das, wie Markham bemerkt, auch jetzt noch von den Indianern auf ihren langen Märschen, oder wenn sie die Feldfrucht einscheuern, gesungen wird, ist wohl noch anführenswerth. Dasselbe ist an das schlimmgeartete (mischievous), genäschige Vögelchen, tuya, gerichtet, einen kleinen Finken mit glänzend schwarzem und gelbem Gefieder, dessen Verwüstungen in den Maisfeldern vom Mädchenchor verbeten werden:

Nasche, Vöglein, mir vom Maise	Ama pisco micuycha
Meiner lieben Herrin nicht.	Nustallaipa chacranta
Stiehl ihr nicht die Körnerspeise —	Manan hina tucuicha
Hörst du, Korndieb, kleiner Wicht?	Hillacunan saranta.
Tuyallay. Tuyallay.	Tuyallay. Tuyallay.
Milchweiss sind ja noch die Kerne,	Panaccaymi rurumi
Und die Blätter fein und zart.	Ancha cconi munispa
Bleibe von den Kolben ferne,	Nucmunaccmi uccumi
Zupf sie nicht am seidnen Bart.	Llullunacmi raphinpas.
Tuyallay. Tuyallay.	Tuyallay. Tuyallay.
Flattern sollst du mir, beträf' ich	Phurantatac mascariy
Dich im Maisfeld, loser Dieb!	Cuchusaccmi silluta,
Flattern, zappeln mir im Käfig —	Pupasccayquim ccantapas
Flieh', ist dir dein Leben lieb!	Happiscay quin ccantapas
Tuyallay. Tuyallay.	Tuyallay. Tuyallay,
Stutzen auch will ich die beiden	Hinasccatan ricunqui
Flügel dir und scharfen Sporn;	Huc suruntu chapchacctin
Krall' und Flügel dir beschneiden,	Hinac taccmi ricunqui
Fehlt mir nur ein einzig Korn.	Huc llallapas chincacctin.
Tuyallay. Tuyallay.	Tuyallay. Tuyallay.

In dem Vogel Tuya steckt ein ganzer Inca. Dass die Peruaner doch mit dem ersten Inca so umgesprungen wären, wie der Mädchenchor in ihrem Ollantay-Drama dem kleinen Finken droht! dass sie doch Flügel und Krallen ihrem ersten Inca, dem Munco Ccapac beschnitten, und ihn in einen Käfig gesperrt hätten! Sie konnten ihn dann auch fliegen lassen, wenn sie wollten, zur Probe, ob er in Wahrheit der Sonnenvogel, für den er sich ausgab, wenn er auch mit gestutzten Flügeln der Sonne zu-

flog. Der Inca-Finke hätte ihnen dann nicht alle goldenen Körner ihrer Maisfelder und Goldminen vom Munde wegstipitzt, als Ersatz für das feine Papageno-Inca-Liedchen: der Sonnenvogel bin ich ja! Juchheisa heisa hopsasa! und hätte sie nicht nach seiner Pfeife tanzen lassen, bis der Pizarro dem ganzen Geschlechte in dem letzten Inca die goldenen Federn ausrupfte, und den nacktgepflückten Sonnenvogel am Spiesse braten liess.

Einige Züge in unserem Inca-Drama — darauf wollen wir noch hindeuten — mögen an das indische Drama erinnern, wie z. B. die Einsamkeit der Prinzessin, das Motiv mit dem Kinde, und die durch dasselbe herbeigeführte rührende Schlussversöhnung. Auch hätte die Annahme etwas für sich, dass von jenen Buddhapriestern, die angeblich eine neue Glaubenslehre nach Peru verpflanzt haben sollen, vielleicht auch die ersten Begriffe eines regelmässigen Schauspiels daselbst könnten geweckt worden seyn. Abweichend jedoch und wesentlich verschieden vom Conflicten-Charakter im indischen Drama dünkt uns die Auflodernng des Liebespathos bis zur Empörung gegen den Landesfürsten, und dass, wie absichtlich, in dem Träger des Stückes, der, was ausdrücklich bekannt wird, nicht dem Inca-Adel angehört, ein Volksheld demjenigen Inca gerade gegenübergestellt erscheint, welcher die Volksverachtung, ja Aechtung des Volkes, als einer zu ewiger Dumpfheit und Knechtschaft verdammten Masse, als ein Staatsprincip aussprach. Liebe, die himmlische Flamme weiht, beruft den Volkshelden zum ebenbürtigen Gegner des Sonnenherrschers, und zum Befreier der Geliebten. Hochgemuthe Liebe im Verein mit Kriegsruhm und preiswürdigen, grossartigen Schöpfungen, wie jene Ollantay-Bauten, erheben den Dienstmann des Inca zum heldenthümlichen Volksliebling, zum gefeierten Ruhmeshelden ihrer Gesänge. Sein Verrath, sein Treubruch gegen den Fürsten erscheint hochberechtigt, getragen von heldenstarker Liebestreue. Der gegen ihn geübte Verrath dagegen ist unrühmlich, niedrig; verübt aus persönlicher Tücke und fürstendienerischer Selbstpreisgebung. Ollantay's Erhebung athmet den grossmüthigen Hochsinn des Volksgeistes; der ihm von seinem Feinde, Rumi-ñavi, gespielte Betrug den Geist kriegsknechtischen Schranzenthums und gemeiner Rache. Das sind heroische Charaktermomente, die schon an die Helden des Ritterschauspiels

mahnen. Wie das Schicksal der Cusi Coyllur an Inez de Castro, so erinnert Ollantay an den Texedor de Segovia von Alarcon und ähnliche Volksritterhelden. Der veränderte Ton im heroischen Liebespathos wirkt so auffallend, dass man ihn von den spanisch-peruanischen Priestern hineingetragen glauben könnte, die zuerst dieses Drama und ähnliche andere aus dem Munde der Indianer niederschrieben, und denen hiebei möglicherweise etwas Priester-Menschliches konnte begegnet seyn. Zu Tage liegt ein solches Beginnen in einem zweiten Quinchua-Drama, wovon Markham eine Copie in Paucar-tambo, einer der östlichsten Städte Peru's, fand. Das Drama trägt den Titel „Usca Paucar," oder die Liebe zur goldnen Blume (Ccori-ttica). Voll der schönsten Stellen, augenscheinlich von hohem Alterthum, wurde das Stück durch spanische Priester, die es aus dem Munde der Eingeborenen zu Papier brachten, gefälscht und mit papistischen Einschiebseln in schlechtem Quinchua verunstaltet; so dass es ganz und gar jenes Reizes der Ursprünglichkeit ermangelt, die der Tragödie Ollantay eine so fesselnde Anziehungskraft verleiht. Mit dieser Umgestaltung des Drama's Usca Paucar beabsichtigten die spanischen Mönche, dasselbe als ein Mysteriendrama (auto sacramentale) für die Indianer zu benutzen. Dennoch sind in den Gesängen und einzelnen schönen Stellen Spuren der ursprünglichen Form zurückgeblieben. Darunter zeichnet sich besonders das Lied, das Usca Paucar, der Held des Drama's, singt, welcher im Begriffe steht, einen Selbstmord aus Liebe zur Ccori-ttica (goldene Blume), der Heldin des Stückes, zu begehen, durch überraschende Schönheit aus:

Dir, o du wunderbare Erde,
Du herrlich schöne Maid!
Die frei von Kummer und Beschwerde,
Dir sey mein Lied geweiht.

In Schlummer singen dich die Quellen
Und wiegen dich in Ruh;
Ob Winterströme brausend schwellen.
Im Traume lächelst du.

Und schlägst du auf die Augen wieder,
Und blickest froh empor:

Erschallen laute Jubellieder
Vom muntern Vögelchor.

Und Wolken, noch so finster, hellen
Sich auf, wenn du erwachst;
Im Kleid von blum'gen Saatenwellen [1])
Du hold und freundlich lachst.

Den Strömen trocknest du die Thränen
Vom düstern Angesicht
Mit einem Strahl aus deinem schönen
Und goldnen Augenlicht.

Ach nur die Ströme meiner Zähren
Du nimmer trocknen kannst;
Die Fluthen du von Seen und Meeren
In ihre Schranken bannst.

Mein Seufzen und mein heisses Stöhnen
Selbst diess, ach, hörst du nicht;
Siehst ruhig fliessen meine Thränen
Ob auch das Herz mir bricht.

So hätten wir nun als den durchgängigen, aller Dramatik gemeinsamen Grundaffect den Liebesaffect zu bezeichnen, der nur, je nach den Verschiedenheiten des Nationalgeistes und der Culturepochen, sich verschiedentlich modificirt. Die griechische Tragödie rächt und sühnt an der frevelvollen, als gottverhängte Strafe heimsuchenden, ehebrecherischen Liebes-Leidenschaft die von dieser entweihte, über alles berechtigte Stammes- und Familienliebe, welche in der Vaterlandsliebe und in der Selbstaufopferung für das Gemeinwohl den Inbegriff ihrer höchsten und heiligsten Liebespflicht begreift. Die Bluteslieb evollzieht eine gottgebotene Blutrache an der nicht blutverwandtschaftlichen entweihten Gattenliebe. Die Vater- und Bruderliebe tilgt die Gattenschuld und opfert sich für die Manensühne. In der altattischen, Aristophanischen Komödie geht die Bluteslieb, als heilige Stammes- und Familienliebe, in der Vaterlandsliebe auf, deren Entweihung sie durch die Blutrache des blutigen Spottes sühnt.

[1]) The softest herbage
Will then envelope you.

Ihr Rachegeist (Alastor) ist der Lachgeist; die komische Sühne ihre Blutsühne. Die Menander-Komödie setzt die unreine Liebe, in ihrer verwerflichsten, liederlichsten Gestalt, die feile Liebe, ein, und, als die ausschliesslich berechtigte, an Stelle der Stammes-, Familien- und Vaterlandsliebe. Ja die fromme Blutesliebe wird in der verspotteten Familienliebe, in den von Söhnen und Haussklaven genarrten Vätern, lächerlich gemacht; die familienlose, familienfeindliche Hetärenliebe dagegen zur Herrschaft erhoben und mit den wesentlichsten Familien- und Vaterrechten bekleidet, indem die eheliche Liebesverbindung selbst den Weg durch das Hetärenthum nehmen muss, und auch durch die Vermittelung der Hetäre zu Stande kommt. Das unschuldigste Mädchen aus gutem Hause und von ehrbarer Familie muss erst zur Hetäre, durch die infamste Art der Lustbüssung, durch die Gewaltliebe, geschändet und entehrt werden, um für eheberechtigt zu gelten. Auf ihrem Gipfel erscheint die skandalöse Liebe im römischen Lustspiel; in der Atellane und im Minus namentlich, wo der Ehebruch als ein Gegenstand des Ergötzens und der Belustigung dargestellt wird; freilich zunächst noch in einer rohen, derben, grotesken Natürlichkeit, die ihre feinste Kunstblüthe, die Blume ihres geistreichsten und witzigsten Raffinements erst in der Salonkomödie der französischen „guten Gesellschaft“ gewinnen sollte.

Wir mussten uns „flüchten in den reinen Osten,“ um wieder reine Liebeslust und reines Liebesleid zu kosten. Wir fanden beides, jedoch nur und wesentlich als Gattenliebe im Drama der Inder; hier aber von einer Seelenzartheit, einer Innigkeit und Weihe, die uns erst im germanisch-romantischen, oder christlich-romantischen Drama wieder begegnen wird. Von letzteren unterscheidet sich die Liebesleidenschaft im indischen Drama durch den asketischen Charakter der Busse und Prüfungen, bei aller Inbrünstigkeit und Sinnengluth; und dadurch, dass sie von den gegensätzlichen Gemüthsbewegungen, wie Rache, Argwohn und Eifersucht, nicht erschüttert und bis zu tragischen Entschliessungen zerrüttet wird. Nicht missions- und schicksalsvoll wie die tragische Stammesliebe im griechischen Drama, und pathetischer als tragisch, feiert und vollzieht die bräutliche und eheliche Liebe im indischen Schauspiel eine mehr geistige, innere Passions-Mysterie und Schmerzensläuterung, durchschreitend die Schre-

cken der Feuer- und Wasser-Proben; die Gluthen verzehrender Liebes-Sehnsucht und die Wässer thränenvoller Liebestrennung; ähnlich wie Tamino und Pamina in der Zauberflöte, dieser erhabensten und einzigen Mysterie der Heiligung bräutlicher Gattenliebe, als Volksoper in Sphärenmusik. Das indische Drama, pathetischen Styls, ist das erste Mysterien-Drama geschlechtlicher Seelenliebe. Vom Gesichtspunkt der Geschichte des Drama's stellt dasselbe das Vorspiel zu den christlichen Mysterien-Spielen dar, zu denen wir uns jetzt zurückwenden; den Dramen der Heiligung und Erlösung der Welt durch die göttliche Liebe, die gottmenschliche; durch die Liebe Gottes zur gefallenen Menschheit, deren Symbol-Figur Maria Magdalena, die reimüthige Büsserin; büssend für das Hetärenthum, für die ganz und gar in Sklaven- und Hetärenthum versunkene Welt, wie das christliche, die göttliche Liebesopferung feiernde Mysterienspiel die Sühne für das in Sklaven- und Hetärenspielen untergegangene antike Drama darstellt und vollzieht. Neben der mystisch-geistlichen Katharsis der Liebesleidenschaft zum Erlösungsheil der Seele, bewegt sich das weltliche, eine historische Freiheitsläuterung verbildlichende Geschichts-Drama; eine Freiheitsläuterung durch Liebe, die wir abermals alle jene Formen werden durchwandeln sehen, die sie im antiken Drama annahm: als Stammes-, Familien- und Vaterlandsliebe, aber, wie ein Musikstück von seinem Thema, so durchglüht und durchhaucht vom Liebesathem jener Seelenbefreiung und Heiligung durch des Gottmenschen Selbstaufopferung für das Heil der Welt. Denn ihrer innersten Bedeutung nach ist die Weltgeschichte die Läuterungsgeschichte der Menschheit. Ihre Katastrophen sind das geschichtliche Fegefeuer der Völker, worin sie von ihren Ueberhebungs- wie Unterlassungssünden, von ihren falschen und wahnvollen Bestrebungen — „Es irrt der Mensch so lang er strebt" — sich reinigen sollen, damit sie „vollkommen werden, wie ihr himmlischer Vater"; vollkommen wie sein, für ihre geschichtliche Läuterung sich aufopfernder Sohn; an seinem, des Schuld- und Sündenlosen, Leidenskampfe sich stärkend und ermuthigend auf dem schuld- und sündenvollen Passionsgange ihrer geschichtlichen Entwickelung, ihrer himmlischen Vervollkommnung auf Erden; sich entflammend an seinem göttlichen Vorbilde und Beispiel zu

einer heilbringenden Selbstaufopferungsfolge ganzer Vorgeschlechter für ihr Nachgeschlecht, dem die Saaten der Väter zureifen; dem die Vorfahren ihre heissen Kämpfe um die endgültigen Güter der Menschheit, um Freiheit, Liebeseintracht und Glückseligkeit, als Fackeln zukünftiger Entwickelungen von Hand zu Hand, von Geschlecht zu Geschlecht, überliefern. Gleichwie an den Wundmalen Jesu die Leuchte des Weltheils sich entzündete, heller und heller strahlend, im Fortschwunge der Zeiten, aus Wissenschaft, Forschung und Poesie, und lichter und lichter auch beseligend die Herzen durch Liebesweihe und werkheilige Hingebung.

Im idealen Vorschein, im poetischen Spiegel solcher Erfüllungen: im Drama der Liebe, die, rein und poetisch hehr, immerdar Weltheilandsliebe ist, wird denn auch, in Folge dieser göttlichen Liebesheiligung, das Befreiungsmotiv im historisch-politischen Drama der christlichen Welt in Form einer bräutlichen Liebesbeseligung von unendlich tieferer Bedeutung und umfassenderer Tragweite, als das antike Drama ahnen konnte, — in Form christlich-romantischer Liebesinnigkeit, sich offenbaren; aufleuchtend, als Höhenfeuer gleichsam, mit der Leuchtkraft eines dramatischen Läuterungssymbols, und hinausweisend auf die geschichtliche, die historisch verwirklichte, die ganze Menschheit umfassende und durchdringende Liebe: die goldene Hesperidenfrucht des mühevollen, arbeitsheissen Befreiungskampfes. Wie das indische Liebesdrama uns als das, wenn auch einwirkungslose, nicht genetisch bedingende Vorspiel zu den christlichen Mysterien erscheinen konnte; so dürfen wir im Inca-Drama Ollantay, worin uns zum erstenmal die Gattenliebe als heroisch-revolutionäres Befreiungsmotiv entgegentrat, das Vorspiel zu dem historischen, von der Liebesidee als Culturmacht, durchdrungenen Befreiungsdrama der christlichen Völker erblicken. In Rücksicht auf thatsächliche Entstehung, auf geschichtliche Entwickelung und Hervorbildung des „romantischen" Liebesdrama's werden wir freilich den ursprünglichen Keim in der Lyrik und Epik des christlichen Mittelalters, in der Poesie der Provençalen und Bretonen, insbesondere in den geistlich-mystischen Ritterromanen der Tafelrunde, zu suchen haben, wo die Liebe als innigste Durchdringung der weltlichen und religiösen Liebe erscheint. Allein doch

wieder nur in Kraft des heiligen Abendmahlkelches (Gral), von welchem durch jene mystische Person, den Priester Johann (Prêtre Jean) ein bedeutungsvoller Abglanz auf Indien zurückfällt.

Widmen wir nun noch, bevor wir aus den Sonnenlanden des Auf- und Niederganges zurück den Weg nach dem eigentlichen Sonnenlande des Drama's, des wirklichen, wie des poetisch-vorbildlichen Befreiungs-Drama's der christlichen Sühnespiele, nehmen — widmen wir einige Blätter noch dem

Drama der Azteken?

Oder lassen wir es bei unserer in der Einleitung [1]) mitgetheilten Notiz über das Tanzdrama der Mexicaner und bei der blossen Hinweisung auf ihre den peruanischen Thiermaskenspielen [2]) ähnliche Pantomimen bewenden, wovon Acosta [3]) und Clavigero [4]) Nachricht geben? Unterscheidet sich das aztekische „Drama-Ballet", Rabinal-Achi, das der französische Sprachforscher Abbé Brasseur de Bourbourg, als Beilage zu seiner Grammaire de la langue Quichée, 1862 zum erstenmal der Oeffentlichkeit übergab, unterscheidet es sich von derartigen halbwilden Tanzdramen so wesentlich, dass es eine nähere Besprechung verdiente? Verdiente? Blos verdiente? — An die Spitze aller Dramen musste, von Rechts- und Abbé Brasseur de Bourbourg's wegen, die Geschichte des Drama's sein tanzkriegerisches, aus der Quichée-Sprache übersetztes Ballet-Drama, Rabinal-Achi [5]), stellen; von

1) S. 99. — 2) Einl. S. 100. — 3) Jos. de Acosta, Histor. natural y moral de las Indias, 1590. 4°, L. V. c. 30. — 4) Stor. del Messico, t. II. p. 174 ff. Vgl. Prescott, The History of the Conquest. of Mexico, I. pag. 53. — 5) Grammaire de la langue Guichée etc. avec un vocabulaire comprenant les sources principales du Guiché comparées aux langues germaniques etc. servant d'instruction au Rabinal-Achi Drame indigène avec sa musique originale, texte Guiché et traduction française en regard, recueilli par l'Abbé Brasseur de Bourbourg etc. ancien administrateur ecclésiastique des indigènes de Rabinal etc. Paris 1862.

diesem Kaziken-Tanzdrama, als dem Ur- und Wurzeldrama, musste unsere Geschichte den Ausgang nehmen, und war's auch nur aus pietätvoller Ehrfurcht vor dem urvordenklichen Alter der Quiché-Sprache, das ihr der umfassendste aller Sprachgelehrten beilegt, der Mezzofanti der vergleichenden Sprachwissenschaft, der mit so viel Zungen ausgerüstete Abbé de Bourbourg, als der Göttin Fama zur Verkündung seines Ruhmes zu Gebote stehen. Fama's Zungen, aber sprachgelehrte Zungen, sind es, die ihn aus seinem eigenen Munde den Völkern der Erde als Auteur de l'Histoire des nations civilisées du Mexique et de l'Amérique centrale rühmen und preisen; als traducteur du Popol-Vuh, ou Livre sacré de l'Antiquité américaine; als „ancien Administrateur ecclésiastique des indigènes de Rabinal de Zacatepec, d'Iztlahuacan"; als „Membre de la Société d'Ethnographie, des Sociétés de Géographie de Paris, de Mexico, de la société Economique de Guitimala et de la Société Royale des Antiquaires du Nord" etc. etc. etc.

In seinem spanischen Zueignungsschreiben (Dedicatoria) an den Erzbischof von Guatemala, p. IV, nennt der Verein und Inbegriff aller Völkerzungen, nennt das Collegium di propaganda fide in Person, nennt Abbé Brasseur de Bourbourg die Quiché-Sprache „die Königin und Meisterin aller andern Guatemalanischen Mundarten; nicht blos in Rücksicht auf das Altersvorrecht der Könige jener Nation, sondern auch wegen der „Schönheit, Majestät und der diesem Idiome eigenthümlichen Harmonie, das sich als eine der merkwürdigsten und vollkommensten Mundarten betrachten lässt, die jemals in der Welt gesprochen worden und jetzt noch gesprochen werden." „Zu den ausserordentlichsten Eigenschaften der Quiché-Sprache gehört diese, dass in ihren Wurzeln die ursprünglichen Grundquellen vieler Wörter zu finden, woraus die vorzüglichsten europäischen Sprachen bestehen; insoweit dieselben aus dem Griechischen, Lateinischen und Altgermanischen sich ableiten lassen" (entre sus rarezas digamos que una de las mas extraordinarias es que en sus raizes se encuentran las fuentes originales de muchas vozes de qué se componen las linguas principales de la Europa, en quanto á que se hayan derivado del griego, del latin y del antiguo germanico). „Wer" — fragt dieser Abbé Panglosse aus Candide in seinem französi-

schen Avant-propos [1]) — „Wer hätte denken sollen, dass die so lange unbekannt gebliebenen Sprachen Central-Amerika's so zahlreiche und so merkwürdige Verwandtschafts-Aehnlichkeiten mit den indogermanischen Sprachen, insbesondere mit denen teutonischen Ursprungs, darböten?" Und p. XIII: „Die in den indo-germanischen Sprachen verdunkelten Ursprungs-Wurzeln (aus dem Sans-krit) finden sich klar und blossgelegt in den Wurzelgrundsylben der Quiché-Sprache und ihrer Dialekte" . . . „Wir begnügen uns, die Schleier zu entfernen, unter welchen grosse historische Geheimnisse sich bisher verborgen hielten, und alles mögliche Licht über Gemälde zu verbreiten, die lange im Dunkel geblieben, und die es uns zuerst zu schauen vergönnt war."

Ein Jahr später, nachdem der mit allen feurigen Pfingstzungen zugleich redende Apostel-Abbé der Quiché-Sprache diesen seinen Seher-Beruf der Welt verkündet hatte, war sein „alles mögliche Licht" (toute la lumière possible) leider noch nicht bis zu dem berühmten Verfasser der „Geschichte der Eroberung Mexico's", William H. Prescott, hingelangt. Wie hätte dieser sonst noch so im Finstern tappen, und sein Anhangs-Capitel zur zweiten Auflage (1863) seines Meisterwerkes, worin er von dem „Ursprunge der mexicanischen Civilisation" und den „Analogieen mit der alten Welt" spricht, mit folgenden Betrachtungen schliessen mögen? „Während Manche keinen Anstand nehmen, die amerikanische Civilisation für eine ursprüngliche zu erklären, glauben Andere mit nicht weniger Bestimmtheit, in ihr einen jüdischen, ägyptischen, chinesischen oder tartarischen Ursprung zu erkennen, je nachdem ihr Auge von dem Lichte der Analogie sich ausschliesslich nach dieser oder jener Annahme hingezogen fühlt. Die Menge der widersprechenden Gesichtspunkte verwirrt unser Urtheil, und hindert uns, zu einer sichern und bestimmten Schlussfolgerung zu gelangen. Die Anmaassung einer solchen Sicherheit, die Einbildung, in einer so zweifelhaften Materie, ein bestimmtes Ergebniss gewonnen zu haben, zeugt in Wahrheit von einem höchst unphilosophischen Geiste (argues indeed a most unphilosophical mind). Allein gerade in Dingen, die

1) p. X.

am meisten dem Zweifel unterworfen, begegnet man in der Regel dem zuversichtlichsten Dogmatismus." [1])

Es liegt ausserhalb unserer Aufgabe, unserer Sphäre wie unserer Competenz, die „grands mystères historiques" und die „tableaux long-temps restés dans l'ombre" zu prüfen, von denen des Abbé de Bourbourg vielzüngige Hand mit den redseligen Fingern den Schleier weggezogen — loquissima manus und linguosi digiti — eine von uns schon angeführte Bezeichnung des Cassiodorus, der die Ballet-Hände der Tänzer und Pantomimen so nennt [1]), in deren Bereich folglich auch die Hand fällt, welche die Uebersetzerfäden eines mexicanischen Ballet-Drama's regiert. Die Sprachgemälde, die nur dem Verfasser des Popol-Vuh zu schauen vergönnt war, nachdem er der Quiché-Sprache den Isis-Schleier vom Gesichte gerissen; die Ursprungswurzeln der Völker und Idiome, die das Mitglied der ethnographischen Gesellschaft und der geographischen Gesellschaften von Paris und Mexico zuerst aufgedeckt und blossgelegt, auf die Gefahr, sich selbst blosszustellen, — all' die Wunder mögen die Eingeweihten der sprachwissenschaftlichen mystères historiques mit eigenen Augen in dem „Wortregister" würdigen, welches die Propyläen zu dem Tanzdrama „von der hohlen Trommel" [2]) bildet, unter dem spanischen Titel: Vocabulario de las Principales raizes ó fuentes de que salen los tres dialectos Guatemalanos Quiche, Cakchiquel y Tzutuhil, con una etimologia de unos vocablos con las lenguas germanicas: „Wortverzeichniss der vorzüglichsten Wurzeln oder Quellen der drei Guatemalanischen Dialekte: Quiche, Cakchiquel und Tzutuhil, mit spanischer und französischer Uebersetzung und einer etymologischen Vergleichung verschiedener Wortformen mit den germanischen Sprachen." Wir unseres Ortes begnügen uns, das alphabetisch geordnete Wortregister dem Studium aller Beflissenen und Hochschüler der gegenwärtig in so hoffnungsvoller Blüthe prangenden Wissenschaft der Sprachvergleichung als das A und O derselben, als das Abbé-ABC französischer Sprachforschung im Comparativ, zu empfehlen. Nur

1) Hist. of the Conq. of Mexico II. p. 353. — 2) Variar. L. VI. p. 51. — 3) Drame-Ballet du Tun: Tun: „c'est une sorte du tambour formé d'un grand tronçon de bois creux" etc. Rab. Achi p. 9.

Zuhörer jener Ordentlichen und Ausserordentlichen, die unserem Herrgott, dem Sprachverwirrer der Thurm Babel-Bauer und deren strafendem Zerstreuer in alle Lande, in's Handwerk greifen, um die über alle Welttheile ergossene Sprachverwirrung aus der Diaspora wieder zurecht, und unter Einen Hut zu bringen: unter den alten aber vollendeten Thurm Babel der Spracheinheit: nur Solche werden aus dem bezeichneten Vocabulario am besten zu beurtheilen wissen, was es mit den Wurzeln und Quellen der drei Guatemalanischen Dialekte, Quiche, Cakchiquel und Tzutuhil und deren Verwandtschaft mit unserem „geliebten Deutsch" für Bewenden habe: Ob wir die langnasigen Azteken mit ihren kurzen, zurückgeschobenen Stirnen und Gesichtern, die dem des neuesten Wiederaufrichters des Vitzliputzli-Kaiserreichs wie aus dem Gesicht geschnitten — ob wir diese Gesichter als unsere Vordern und Stammväter, oder doch Stammgenossen, blos auf Grund der drei Dialekte Quiche, Cakchiquel und Tzutuhil, anzusehen und zu verehren haben; oder ob die von Abbé de Bourbourg nunmehr entschleierten grands mystères historiques sich als blosse unverschleierte grandes misères zu erkennen geben.

Als Anreiz pour la bonne bouche wollen wir jedoch ein paar sprachvergleichliche ABC-Proben aus der Quiché-Fibel mittheilen, die unser gelehrter Abbé dem Tesoro de las lenguas Quiche, Cakchiquel y Tzutuhil [1]) des Pater Francisco Ximenes, behufs seiner Wurzel-Vergleiche, entlehnte. Das Wurzelwort Bit z. B. bedeutet im Cakchiquel-Dialekt: ein Geschöpf, criatura spanisch; Säugling, kleines Kind: das ihm entsprechende germanische Wort dazu, das dem Quiché-Bit gleicht, wie ein Ei dem andern, dieses Zwillingsei legt sich der Abbé Brasseur de Bourbourg selbst auf die flache Hand: es ist das englische bit und unser „Bissen". Dasselbe Wort als Verbum bedeutet auf quicheisch: „zerreissen" deflorer une vierge — das englische bite und unser „beissen" auf's Haar! — Am Zeitwort „box", „Feuer anblasen", steckt das dänische bloese und unser blasen sein Licht an. Man müsste blind seyn, um das nicht auf den ersten Blick zu sehen. — Boz „aufbrechen" der Blume oder Eischale: das flämische botzen, unser butzen; das englische burst, unser

1) Avant-propos p. IX.

bersten sind nichts als die Echo's von boz. Es wundert uns, nicht auch das lat. Bos, unser Ochse, als stammverwandt dabei zu finden, zu welchem bos sich doch allbekanntlich der lateinische Frosch in Phädrus' Fabel aufblies, bis er barst = borst = boz: rupto jacuit corpore. Ja Frosch, Frog, Padda, βάτ — ϱαχος (Pad = βατ = boz) gehören sammt und sonders zum genus bos. Sichaufblasen und, in Folge dessen, bersten oder platzen (plotz — boz) liegt demgemäss in der Familie Frosch = bos. Der Frosch in der Fabel muss sich daher schon aus Familienrücksichten aufblasen, und, zeugend für die Unfehlbarkeit der vergleichenden Sprachforschung, als Opfer der Wissenschaft platzen: rugosam inflavit pellem: „Er blies sein runzliges Fell auf" und trug es als Ochsenhaut zu Markte — alles in majorem gloriam der vergleichenden Sprachwissenschaft, die aus der Stammwurzel pul [1]) „schäumen, kochen", „Blasen werfen", das flämische puilen, sich aufblasen, (s'enfler) ableitet, wovon augenfällig pellis, Fell und Bull oder Bulle abstammen; ferner die Bulle, gleichbedeutend mit Ochsenblase oder Blatter, von „boll" hohl, blasig, löcherig; wesshalb man in Niedersachsen sagt: der Maulwurf mache das Land holl und boll. [2]) Daher auch bollern mit Blasengeräusch platzen — Rugosam inflavit pellem. — Welche ineinander gehäutete Zwiebel = Bolle von polyglottischen Wortformen in dem Einen Wort pelle, also gleichsam in der Pelle! Welches babylonische Sprachwurzelgewirre! Welcher unvergleichliche sprachvergleichungswissenschaftliche Weichselzopf! Welche „Ratten-Königin aller Guatemalänischen Idiome" diese Quiché-Sprache: reina y maestra de las otras! . . . Dabei ist von den eigentlichen Muttersprachen der comparativen Grammatik: Sanskrit, Zend, den semitischen, mongolo-chinesischen und sonstigen orientalischen Sprachen im Vocabulario mit keiner Sylbe die Rede. Die Wurzelwortsylbe Chuh [3]) müsste denn allesammt vertreten, welches Chuh, als subst. „Cochenillröthe", als adj. verrückt, fou, bedeutet, und, dem Uebersetzer des Popol-Vuh zu Folge, mit dem flämischen schudde (thöricht) verwandt ist; noch näher — was freilich im Vocabulario nicht steht — mit dem jüdischen Schaute. Beide Begriffe, die substanti-

1) Vocab. p. 208. — 2) Grimm u. Adel. d. W. — 3) Vocabul. p. 177.

vische: „Cochenillröthe“, und die adjectivische: „verrückt“, ist die Muttersprache des Uebersetzers von Popol-Vuh allein so glücklich, in Einer sprichwörtlichen Redensart auszudrücken: il est fou en cramoisi.

Indessen giebt es in unserem Vocabulario auch sprachverwandtliche Ableitungen, die weniger ächt in der hochrothen Wolle des eben angeführten französischen Idiotism gefärbt sind; ja die sogar einem minder sanguinischen Sprachvergleicher, als unser Abbé einer scheint, könnten annehmlich bedünken. So ist in der Quiché-Sprache das Wörtchen He, wie das englische he, die dritte Person des persönlichen Fürworts; nur dort die erste Person in der Mehrheit: „sie“, they. — Hitz: „erheben“, „aufhängen“, hissen, hisser, dänisch hidse. — Hul: „Loch“; das dänische hul bedeutet ganz dasselbe: hohl, hollow. — Matze: sich bedecken, verstellen: Maske. — Mor adj. „rauh“, „hart“, verb. „quälen“, martern. Das Vocab. leitet auch noch Mord davon her und mors, Tod . . . Nach Adelung [1]) gehört das lat. mors zu dem Geschlechte der Wörter morsch, Mörsel (Mörser, im Nieders. Marter), merzen, mordere, was u. a. auch das Vocabulario unter den Abstämmlingen vom Quiché-Worte mor nennt: mordre, „beissen.“ Sagen wir doch in's Gras beissen für sterben.

Das sprachvergleichliche Hochroth besteht also nur — das fou oder sot en cramoisi überhaupt — in der Uebereinfärbung zu einer abstracten unterschiedslosen Ursprungseinheit. Wie etwa Eulenspiegel — auch ein fou en cramoisi — das weltbekannte Zimmer, worin er das rothe Meer mit dem Durchzug der Juden malen sollte, ganz und gar mit rother Farbe überzog, und dann behauptete, er habe das rothe Meer in dem Momente dargestellt, wo eben Pharao mit seinem Heere darin ertrunken war, nachdem die Juden bereits hindurchgegangen. Wer den gewählten Moment nicht gelten lassen, wer gar in den rothen Wänden nicht sofort das rothe Meer erkennen wollte, den erklärte Eulenspiegel für einen H—sohn. Wie so mancher Ordentliche und Ausserordentliche mag seinen Zuhörern vergleichende Sprach- und Völkerkunde nach der Methode und in der Färbung Eulenspiegel's vortragen, und ihnen ein rothes Sprach- und Völkermeer hinmalen,

1) v. Mord.

worin die Völker einestheils bereits mit Mann und Maus ertrunken, anderntheils jenseits desselben längst auf's Trockne gebracht sind; so dass man selbstverständlich von beiden nichts als die nackten, rothangestrichenen Wände einer übereingetünchten Sprachwurzeleinheit gewahr wird! Von geschichtlichem Völkerleben, von einer im Innern der Sprachlarven und Formen lebendig wirkenden und bildenden Völkerseele, von der organisirenden Kraft einer, wenn man so sagen darf, plastischen Flüssigkeit des Völkergeistes, von einer Sprachen- und Völker-Ideengestaltung, von einem ethnologischen Gestaltungsvermögen überhaupt, in ebenbürtiger Nachfolge eines G. B. Vico, Herder, was Geist und Anschauung, eines Barton [1]), J. S. Vater [2]), Prichard [3]), was vergleichende Anatomie und Physiologie der Sprachen und Völker betrifft: bei wie Vielen der Ordentlichen und Ausserordentlichen — wenn wir vereinzelte Bestrebungen, wie die der Herrn Lazarus und Steinthal [4]), zu den rühmlichen Ausnahmen zählen — bei wie Vielen fänden sich wohl Wandmalereien vergleichender Sprachwissenschaft, die nicht denen Eulenspiegel's glichen? Bei wie Vielen taucht aus dem rothen Meer ihrer ägypto-semitischen oder indoeuropäischen Forschungen etwas Besseres, Erspriesslicheres, Wesenhafteres, Fruchtreicheres, etwas Gehaltvolleres auf, als eben nur solches dürre, unabsehbare, allgemeine Sprachwurzelgeflecht, das ihrer Wissenschaft Eulenspiegel's monotones Meerroth, die fou en cramoisi-Farbe, antüncht? Aehnlich hat das wirkliche mare rubrum, alten Geographen zu Folge, Namen und Farbe von den Seegraswurzeln erhalten, welche auf der Oberfläche desselben in umfangreichen Strecken, inselartig, umherschwimmen.

Hierbei erlauben wir uns an die ausgezeichneten Leistungen eines andern französischen Gelehrten, des Abbé Domenech, zu erinnern, welcher, fast gleichzeitig mit den linguistischen Bestrebungen seines ehrenwerthen Standesgenossen, Abbé de Bourbourg,

1) Origin of the Tribes and Nations of America. Philad. 1797. — — 2) Adelung, Mithridates, fortges. von J. S. Vater. III. u. IV. 1806. — 3) Researches of the physical history of mankind. Naturgeschichte des Menschengeschlechtes, von J. C. Prichard nach der 3. Auflage des engl. Werkes. Herausg. von Dr. Rud. Wagner. 1840. — 4) Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft.

sich auf ethnologischem Kunstgebiete hervorthat. Dieser um die zeichnenden Künste der amerikanischen Rothhäuter hochverdiente Forscher überraschte die ganze vom freudigsten Erstaunen elektrisirte Kunstwelt mit einem Epoche machenden xylographischen Werke, unter dem Titel: Manuscrit pictographique americain précédé d'une notice sur l'idéographie des peaux rouges. Paris 1861. Auf den ersten Blick musste jeder Kunstverständige in diesen meisterhaften Darstellungen naturgetreue Copien wirklicher amerikanischer Pictographie, Nachbildungen unzweifelhafter amerikanischer Zeichnungen erkennen; nur dass die Originale derselben der lebhaft erregten Einbildungskraft des Nachbildners als Ideographien oder symbolische Darstellungen von Rothhäutern im besten Mannesalter vorgeschwebt hatten; während der entzückte Betrachter in den pictographischen Bildern des Abbé Domenech die merkwürdigen Schöpfungen, zwar auch von amerikanischen Wildlingen, aber mit weissen Häuten, zwischen 10—12 Jahren, und stammverwandten Kunstgenossen unserer heimischen Wildlinge gleichen Alters, kurz Schöpfungen von „richtigen" Yankeeboys erkannte. Pictographien freilich, neben denen die Wandmalereien, die unsere Jungen mit Kohle, und am liebsten auf anrüchiges Gemäuer, hinwerfen, namentlich in Rücksicht auf ideographisch rothhäutige Schweinereien, nur zahme, schüchterne Versuche dilettirender Klippschüler scheinen müssen. Den Unterschied der Auffassungen verschuldete auch hier wieder blos das cramoisi, das den ehrwürdigen Herausgeber der amerikanischen Pictographien als peau rouge, als Rothhaut, neckte.

Fern sey es von uns, des Abbé de Bourbourg etymologische Verdienste um den Quiché-Dialekt mit der pictographischen Mappe des Abbé Domenech auf Eine Linie zu stellen. Haben wir nicht vielmehr in dem Vocabulario der Quiché-Grammatik beachtenswerthe Analogieen einiger Wurzellaute mit dem „antiguo germanico" zugestanden? Nur diess glauben wir daraus folgern zu dürfen, dass derlei Anlaute immerhin die Aufmerksamkeit der Völkerpsychologen und ethnographischen Heraldiker der Sprachfamilien beschäftigen können, ohne dass sie desshalb gleich mit Abbé de Bourbourg in solchen Wurzelwörtern die ursprünglichen Grundquellen rieseln hören, welche die indoeuropäischen Idiome tränken. Denn wo gäbe es ein Idiom, aus welchem ein Sprachwur-

zelgräber nicht ein Vocabularium aufschütten könnte, das ähnliche Verwandtschafts-Anklänge darböte? Hat doch z. B. einer der tiefsten deutschen Sprachgelehrten, der Verfasser des hochwichtigen Werkes über die Kawisprachen, W. v. Humboldt, ein solches Wortverzeichniss aus einer Mundart geliefert, deren vollständige autochthone Zusammenhanglosigkeit mit andern Sprachformen und Abgeschlossenheit gegen jeden, selbst den grossen indischen Muttersprachstamm, noch heutigen Tages von namhaften Linguisten behauptet wird: aus der baskischen Sprache.[1]) Curiositätshalber wollen wir einige dergleichen Wortformen aus W. v. Humboldt's „Auswahl baskischer Wörter in alphabetischer Ordnung" anführen: golda: glühen (calidus, calda = heisses Wasser bei Cato, Colum. u. A.). Airea: Luft (aer, aria, ital. aira, spanisch air u. s. w.). Larrosa: Rose. Adita: hören, verstehen (audire, auditus etc.). Catua: Kater. Bi: zwei (bis). Era: Ansehen (das franz. Air, vielleicht auch unser „Ehre"). Era hat ausserdem im Baskischen auch die Bedeutung von Aera = Epoche. Ar: Pronom der dritten Person = „Er", dem antiguo germanico in noch näherer Linie verwandt, als das obige He der Quiché-Sprache, das „sie" bedeutet, u. m. dgl. Was folgt daraus? Abbé de Bourbourg würde mit jeder solchen baskischen Wortwurzel zugleich ein fuente original, eine Grundquelle aus dem Boden rupfen, von welcher auch diese einzige in Europa völlig isolirte Mundart, auch das baskische und cantabrische Gebirgsidiom, unterirdisch und unterseeisch aus der Muttergrundquelle der amerikanischen Quiché-Sprache gespeist würde. Für W. v. Humboldt folgt so gar nichts daraus, dass er sich jeder Bemerkung darüber enthält. Mit welchen „raizes" (Wurzeln) aus Smith Barton's Vocabularium in dessen schon angeführter Schrift [2]) liesse sich nicht erst das Vocabulario des Abbé de Bourbourg bereichern, in welchen „raizes" sein feines, panglossistisches Ohr alle möglichen fuentes originales würde springen und rauschen hören? Mit welchen vollends gar aus den „Vergleichenden Vocabularien aller Sprachen

1) Ueber die Cantabrische oder Baskische Sprache, v. Wilh. v. Humbold (I. Berichtigungen und Zusätze zum ersten Abschnitte d. II. Bandes des Mithridates. S. 277—360). — 2) New views etc.

der Welt"[1]), welche ein anderer grosser, deutscher Allgelehrter, Peter Simon Pallas aus Berlin, auf Befehl der Kaiserin Katharina II. herausgab, der „Semiramis des Nordens", deren Reich selbst gewissermaassen ein solches Vocabularium comparativum aller Völker der Erde, einen in zahllose Provinzen zertrümmerten und mit Völker-Abel-Blut wieder zusammengekitteten Thurm Babel vorstellt, und die auf einem Throne sass, welcher, vergleichungsweise, aus so vielen Völkerzungen geflochten war, als der Thron jenes Tartarkhans aus Menschenschädeln soll bestanden haben.

Was ist es nun aber mit diesen guatemalanischen Mundarten? Mit diesen Quiché-, Cakchiquel- und Tzutuhil- oder Kiche-, Cakchikel- und Utlateca-Sprachen, wie sie Adelung-Vaters Mithridates[2]) aufführt? Aus welcher Stammsprache entspringt die Quiché-Sprache vor Allem, worin doch unser Drama Rabinal Achi gedichtet ist, das seine literar-historische Existenz einzig und allein dem wissenschaftlichen Spracheifer des Abbé de Bourbourg zu danken hat? Mochte auch dieser Eifer mit dem wackern Gelehrten zuweilen durchgehen und ihn etwas zu weit links ab in's antiguo germanico verwickelt haben. So viel wissen wir bereits: das Quiché ist eine Schwestersprache der mexicanischen, der Azteken-Sprache. Und diese? Und die Azteken selbst? Lassen wir uns darüber von der grössten Autorität in solchen Dingen, von Alex. v. Humboldt, belehren: „Laut chinesischen Jahrbüchern," sagt er[3]), „soll ein Stamm der Hiongnu unter seinem Anführer Punon in Nord-Sibirien verschwunden seyn: sind diese etwa in Mexico als die Azteken erschienen?" Er lässt die Frage in der Schwebe und zerhaut, als wissenschaftlicher Alexander beider Hemisphären, seinen gordischen Knoten nicht gleich mit dem Alexanderschwert. Wie viel hölzerne Alexanderschwerter haben sich an dem Einen gordischen Knoten nicht schon stumpf geschlagen, zu welchem die verschiedenen Meinungen über den Ursprung der Bevölkerung Amerika's sich verknotet? In den Pyramiden, in Hieroglyphen, in der Zeitabtheilung, in der Kleidung, in an-

1) Linguarum totius orbis vocabularia comparativa. 2. Bd. Petersb. 1786—89; 2. Aufl. 4 Bde. 1770—91. — 2) III. 3. Abth. S. 5 ff. — 3) Ansichten der Natur. I. S. 23.

dern Gewohnheiten und Lebensweisen erblickt Huetius [1]) und der „tiefgelehrte amerikanische Forscher“ Liguenza [2]) die alten Aegypter in den Mexicanern. Man wird überrascht, ruft Joh. Severin Vater [3]), wenn man in den treuen Nachahmungen mexicanischer Gemälde ganz den Styl, ganz die Gesichter und Gliederverhältnisse bemerkt, welche die ägyptischen Menschenfiguren charakterisiren. Gregor-Garcia, ein Spanier von abstruser Gelehrsamkeit, leitet sämmtliche Amerikaner von den Juden ab; von den zehn Stämmen nämlich, den Bewohnern des Königreichs Samaria, welche von Salmanassar nach Assyrien verpflanzt wurden, und nicht nach Palästina zurückkehrten. [4]) Der Engländer Adair schwelgt förmlich in sprachlichen und sonstigen Vergleichungspunkten und Aehnlichkeiten zwischen den Juden und den Völkern in Süd- und Nord-Karolina, West- und Ost-Florida. [5]) Eines derselben, die Chikkasah, hörte Adair mit eignen Ohren, bei ihren religiösen Gebräuchen, Hallelujah singen. Dasselbe versichert nicht blos Pater Charlevoix [6]); er deutet auch noch auf gewisse Reinigungsgesetze der kanadensischen Weiber, die einen Zusammenhang zwischen diesen und den alten Hebräern in den Augen ernster Forscher ausser allen Zweifel setzen. Phönizier, Karthager, Kelten, Norweger, Chinesen, Hindus, Japaner, Tartaren — kurzum alle denkbaren Völker-Ströme laufen, wie man sieht, in Eulenspiegel's weltberühmten Farbentopf zusammen, worein die grössten Rothhäuter-Gelehrten ihre Pinsel tauchten, um ganz Amerika von oben bis unten mit Einem Ursprungsroth anzustreichen. Unser grosser Natur- und Völkermaler Alex. v. Humboldt freilich schöpft seine Farben aus einem andern Topfe. Er begnügt sich, eine Ursprungs-Identität der successiv in Anahuac (das altmexicanische Reich) eingewanderten Völker anzunehmen, und sieht in ihnen einen ähnlichen Völkerzug, wie Gothen, Deutsche, Dänen, Norweger einen solchen gebildet hätten. [7])

1) De navigationibus Salomonis. 1698. 4⁰. p. 25. — 2) Dom. Eguiaro's Bibliotheca Messicana. p. 137. — 3) Untersuchungen über Amerika's Bevölkerung aus dem alten Continente. Leipzig 1810. S. 13. — 4) Origen de los Indios de el nuevo mundo, y Indias occidentales. Valenc. 1607. Madr. 1729. — 5) History of the American Indians. Lond. 1775. p. 15 — 220. — 6) Hist. d'un voyage dans l' Amérique Septentrionale. 1744. T. V. S. 72. — 7) Vues d. Cord. p. 73.

Für uns giebt es, in Bezug auf geographisch-geschichtliche Ursitze und Verbreitung der Völker, zwei grosse Grundschichten: eine ureinsässige, die sogenannten Autochthonen, Aborigines; und die Einwanderungs- oder Wandervölker, die, in Folge von grossen Völkerbewegungen oder Naturkatastrophen, jene erstern überschwemmten, und sich über sie hinlagerten. Wie denn überhaupt die Erdschichten- und Völkerschichten-Bildung vom Demiurgos dieses Kothwasserballes nach Einem Grundplane möchte entworfen worden seyn. Die Ueberschwemmungs-Völker, ethnogeologisch ausgedrückt; die Zug-, Wander- und Ansiedelungsvölker, nach historischer Bezeichnung, das sind die eigentlichen Cultur- und Geschichtsvölker, die entweder, je nach den Zeiten und Zuständen der Völker-Staaten, über welche sie hinflutheten, eine höhere Cultur zuführten, oder von den sittlich und staatlich zersetzten Völkerschichten die noch lebenskräftigen Culturelemente aufnahmen, um sie, kraft ihres weltgeschichtlichen Verjüngungsberufes, in entwickeltere Bildungsformen umzuwandeln. Im Umkreise der Menschengeschichte, so weit sich diese urkundlich verfolgen lässt, sind alle jene primitiven, gleich der Flora und Fauna jeglichen Erdgebietes, urwüchsig demselben entsprossenen, grundsässigen Völkerschaften für den alten Continent mindestens, unserer Ansicht nach, erloschen oder völlig absorbirt, und waren diess bereits mit Beginn geschichtlicher Aufzeichnung. Die von der Geschichtschreibung als Aborigines angeführten Urbewohner sind nur die historisch frühesten Einwanderungsvölker, als deren erste Schicht wir im Westen der alten Welt, in Europa namentlich und Kleinasien, die Kelten[1]) betrachten, von denen noch heutigen Tages Ueberreste vorhanden, und auch bedeutsame Geistesdenkmale, in Form des Nationalliedes vorzugsweise und der Sagenpoesie, sich erhalten haben. Der zweite, eine höhere Gesittung und Culturgestaltung heranführende Wandervölkerstrom ist der sogenannte indo-europäische Völkerzug, der in verschiedenen Zeiträumen und erneueten Nachschüben sich über jene keltische Grundschichte im Westen der alten Welt, zu welcher wir u. a. auch die Pe-

1) Nach R. Rask (Ueber das Alter u. die Aechtheit der Zend-Sprache. Beilage S. 74) gehören die Kelten mit ihren Stammesgenossen, den Finnen, zur scythischen Völkerfamilie. Vgl. Dombrowsky, Literar. Nachrichten S. 99.

lasger zählen, ergoss, deren aufgelöste oder zerfallene Bildungsbestandtheile jener indoeuropäische, von Osten nach Westen ergossene Völkerstrom in sich aufnahm, und zu reichern und tiefern Formen und Gestaltungen umschuf. Was die Kelten, deren, in Rücksicht auf ihre Ursprungsverwandtschaft mit dem östlichen Stammvolk, zweite, geschichtlich erweisbare Wanderung eine entgegengesetzte Richtung, von Westen nach Osten, nahm, — was diese, die Kelten, für den Nord-Westen der alten Welt, für Europa und Kleinasien, das bedeuten uns die mongolischen Stämme für den Nordosten der alten Erdhälfte, von wo aus dieses halbcivilisirte Raub- und Eroberungsvolk entwickelungskräftige Bildungselemente nach Amerika einer Urbevölkerung hinübertrug, welche — ursprünglich vielleicht ebenfalls von mongolischer Abstammung — wie die Kelten im Westen der alten, so im Westen der neuen Welt, als früher Eingewanderte, siedelten, oder auch als wirkliche, wie ihre Pflanzen- und Thierwelt, erdentsprossene Autochthonen, dort, seit unvordenklichen Zeiten, hausen mochten. Die vierhundert amerikanischen etymologisch untereinander eben so verschiedenen, als in Bau und Organisation übereinstimmenden Sprachen können als ein idiomatisches Spiegelbild gleichsam von der Zersplitterung dieser Bevölkerungen dienen, welche gleichwohl auf einen vorzeitlichen Urverein hinweisen. Die gegeneinander, man möchte sagen insularisch abgeschlossenen Völkerfamilien innerhalb der amerikanischen Landveste, haben sie diese Absonderungs-Eigenthümlichkeit von ihrem einstmaligen Aufenthalte her auf den zwischen der alten und neuen Welt ausgestreuten Inselgruppen bewahrt, den Etapen und Sammelpunkten gleichsam auf ihren Wanderzügen nach dem grossen weltlichen Continente? Oder lässt sich dieselbe, wie Prescot meint[1]), aus der ungeselligen Natur des Jägerlebens erklären, das diese Völkerschaften führen? Oder sollten gar in Folge einer „ungeheuern", aus der siedend urgewässerlichen Phantasie eines baierischen Reisenden[2]) hervorgebrochenen „Katastrophe", sollten gar in Folge des Untergangs jener Atlantis die Geisteskräfte der Urbewohner Amerika's von einem solchen Wahnsinnsschrecken erschüttert worden seyn, dass sie, blödsinnig vor Entsetzen, nach allen Richtungen auseinander-

1) a. a. O. II. pag. 340 n. 1. — 2) Dr. Philipp v. Martius: Von den Reichszuständen unter den Ureinwohnern Brasiliens. München 1832. S. 1. 2.

stoben und truppenweise in die Wälder stürzten, in eben so viele feindliche, sich gegenseitig auffressende Horden zersprengt? Träufeln wir schnell eines andern deutschen Völkersprachenforschers Erklärung jenes Zersplitterungs-Phänomens als dämpfende Abkühlungstropfen in die von Atlantis-Katastrophen gährende baierische Strudel-Phantasie: „In den Wildnissen, in denen sie gelebt, zerspalten" — bemerkt J. S. Vater [1]) rücksichtlich der Sprachverschiedenheit unter den mexicanischen Völkergruppen — „konnten diese Völkerschaften sich so getrennt haben, dass, als sie für sich jedes zu einem Volke geworden, allmälich nach Anahuac (Mexico) kamen und dort zusammengedrängt wurden, als jede Spur von irgend einem einstigen Verein längst verwischt war, und ihre Sprachen längst verschieden und eigenthümlich ausgebildet waren."

Ueber den mongolischen Ursprung der Rothhäuter stimmen jetzt die Ethnologen überein. Die Gründe dafür hat schon Edward Brerewood [2]) umständlich auseinandergesetzt. Von den Eingebornen von Kanada sagt John Bell [3]): Es giebt kein Volk in der Welt, dem sie so ähnlich sind, als den Tungusen. Joh. Reinh. Forster hat in der Zerstreuung der Flotte des Grosskhans Koblai an der Küste Japans, welches dieser 1281 zu erobern ausgezogen war, ein historisches Datum für Amerika's Bevölkerung aus der Tartarei gesucht. Die Schilderung von Montezuma's Hofe gleicht in überraschender Weise den Beschreibungen, die Marco Polo [4]) und John Maundeville [5]) vom Hofstaate des grossen Tartarkhan geben. Aehnlichkeiten zwischen den Altmexicanern und Tartaren in Beziehung auf Sitten, religiöse Gebräuche u. s. w. bieten sich die Fülle dar; namentlich was gewisse buddhistische, mit christlichen Religionsbegriffen verwandte Vorstellungen betrifft, worüber die frommen spanischen Patres sich so entsetzten, dass sie die Uebereinstimmung für ein Werk des Teufels hielten. [6]) Die Fluthsage bildet bei den Azteken einen Glaubensartikel, wie bei den Völkern der alten Welt. Die Azteken neh-

1) a. a. O. S. 186. — 2) Enquiries touching the diversity of languages and religions through the chief parts of the world. Lond. 1674. p. 67 ff. — 3) Travels from St. Petersburgh in Russia to various parts of Asia. Edinb. 1788. Vol. I. p. 28. — 4) Viaggi, L. II. c. 75. L. III, 13, 14. — 5) Voyage ch. 23. — 6) Solis, Histor. de la Conquista l. II. c. 4. —

men ein Menschenpaar an, das die grosse Fluth überlebte: Coxcox und sein Weib. Beide Köpfe sind auf einem alten Gemälde dargestellt, wie selbe in einem Boot auf den Wässern am Fusse eines Gebirges schwimmen. Auch ist die Taube abgebildet, im Schnabel das hieroglyphische Sinnbild der Sprachen tragend, welche sie unter die Kinder des Coxcox vertheilt. Dieser Azteken-Sage geschieht in einer hieroglyphischen Urkunde Erwähnung, die Gemelli Carreri in seinem Giro del mondo [1]) zuerst veröffentlichte, und deren Aechtheit Boturini [2]), Clavigero [3]) u. Al. v. Humboldt [4]) bestätigten. Eine den Azteken benachbarte Völkerschaft, die Michuacun, erweitert die Sage dahin, dass die Arche, oder das Schiff, worin Tezpi, ihr Noah, entkam, mit verschiedenen Arten von Thieren und Vögeln angefüllt war. Tezpi schickte erst einen Geier aus, wie Noah einen Raben. Der Geier kehrt auch dort nicht zurück. Da wird das kleine Vögelchen, Huitzitziliu, ausgesandt, das mit einem Zweige im Munde zurückkehrt. [5]) Eine so detaillirte Uebereinstimmung mit der Sündfluthsage bei den Juden und Chaldäern scheint uns jeden Zweifel an einem Zusammenhange zwischen der alten und neuen Welt zu beseitigen. Zwischen Vera-Cruz und der Hauptstadt Mexico, unweit von der neuern Stadt Puebla sieht man die Ueberbleibsel des alten Tempels von Cholula, in Form eines pyramidalen mit ungebrannten Ziegeln bekleideten Erdwalls von etwa 150 Fuss Höhe ragen. Nach einer altmexicanischen Sage soll der Thurm von einer Riesenfamilie erbaut worden seyn, welche die grosse Ueberschwemmung bestanden und alsdann diesen Bau unternommen, mit dem Vorsatze, ihn bis in die Wolken emporzuführen; dass aber die Götter, erzürnt über die Vermessenheit der Riesen, Feuer auf den Pyramidenthurm niedergesandt, und die Verwegenen genöthigt hätten, vom Baue abzulassen. Aehnliche Thurmbausagen waren bei den Chaldäern, Hindus und Chinesen im Schwange. [6]) Die Göttin Civacoatl, von den Azteken als „unsere Frauen und Mutter" verehrt; „die erste Gottheit, die eine Geburt bestanden und auf die Menschenmütter die Kindesnöthen als To-

1) l. VI. p. 38. — 2) Idea d'una histor. gen. della nuova Spagna etc. Madr. 1746. p. 54. — 3) Stor. del Messico I. p. 24. — 4) Vues des Cordillères. p. 223 f. — 5) Clavigero, Stor. del Mess. dissert. I. Vergl. Prescott a. a. O. II. p. 332. — 6) Asiat. Research. Vol. III. mem. 16.

destribut vererbt hat", die erste auch, durch welche die Sünde in die Welt kam — wer möchte in diesen Zügen der Azteken-Eva die der biblischen Eva verkennen? Vollends, wenn man vernimmt, dass „unsere Frauen und Mutter" Civacoatl mit einer Schlange abgebildet wird, und dass ihr Name Schlangenweib bedeutet? [1])

Jener weisse Mann mit dem langen Barte, der von Osten kam, und, nach Einführung des goldenen Zeitalters in Anahuac, ebenso geheimnissvoll wieder verschwand, als er erschienen war — dieses „Mädchen aus der Fremde," in Gestalt eines heiligen Gottpilgers und Segenbringers der Menschheit, Namens Quetzalcoatl, mit dem Berufsamte eines Saturns und Buddha zugleich, indem derselbe, ausser dem goldenen Zeitalter, auch geistliche Gemeinden stiftete, die an die Klostereinrichtungen der alten Welt erinnern; bei den Völkern, die er heimsuchte, die Beichte, Absolution, Beichtgeheimniss und Busse einführte, und sie mit der grossen Lehre der Dreieinigkeit und der Fleischwerdung bekannt machte [2]) — wer war dieser wunderbare, weisse, hochschlanke Azteken-Heiland mit dem dunkeln, wallenden Bart? Die Spanier hielten ihn für den Apostel Thomas, wo es nicht gar die Vorerscheinung des Messias selber gewesen [3]), dessen leibhaftiges Bild ihnen lange nachher Ferdinand Cortez brachte, aber ohne goldenes Zeitalter. Noch jetzt erblickt man in den Basreliefs an den Wänden der erstaunlichen Trümmer der uralten, den Tolteken zugeschriebenen Baudenkmale von Palanque Bildzeichen eines Kreuzes, dem eine kindähnliche Gestalt entgegengehoben wird, wie zur Anbetung. [4]) Als die Spanier gar bei den Azteken eine dem heiligen Abendmahl ähnliche Handlungsfeier wahrnahmen, erstarrten sie vor Erstaunen. Bei Gelegenheit dieser Feier wurde das Bild der Schutzgottheit der Azteken aus dem feinsten mit Blut vermischten Maismehl bereitet, und, nachdem es von den Priestern geweiht worden, unter das Volk vertheilt, das bei dem Genusse des Teiges „Zeichen von Zerknir-

1) Sahagun, Histor. de Nueva España l. I. c. 6; l. VI. c. 28, 33. — 2) Veytia, Hist. Antig. l. I. c. 15. Prescott a. a. O. I. p. 37 u. II. p. 333 — 3) Daselbst I. c. 19. — 4) Antiquités Mexicanes, expéd. 3 pl. 36. Lord Kingsborough's Antiquities of Mexico comprising facsimiles of ancient Paintings and hieroglyphics etc. Lond. 1831. T. I. pl. XV. XXI.

schung und Kummer an den Tag legte, und das Fleisch der Gottheit zu geniessen mit heissen Thränen bekannte." [1]) Von ähnlichen Empfindungen fühlten sich die ersten Spanier in Mexico beim Anblick der Kindstaufen ergriffen, welche die Azteken in einer der christlichen entsprechenden Weise vornahmen. Nach einem feierlichen Gebete wurde dem Täufling das Haupt und der Mund mit Wasser benetzt, und ein Namen gegeben, wobei die Göttin Civacoatl, die, wie bereits gemeldet, der Geburt vorstand, angefleht wurde: dass die mit uns geborenen Sünden das Kind nicht heimsuchen, dass es vielmehr, von diesen Wassern gereinigt, leben und neugeboren werden möge." [2])

Mit solchen Ueberlieferungen, Anschauungen, Heilsgebräuchen und Institutionen, mit solchen Seelenläuterungs- und Seelenheilsbedürfnissen verbanden die Azteken einen nicht geringen Bildungstrieb und überraschende Kenntnisse in Zeitmessung und Astronomie, wie der steinerne Kalender beweist, der auf dem kreisförmigen, 1790 in der Stadt Mexico ausgegrabenen, kolossalen Steinblocke sich darstellt. Aus diesem Kalender geht hervor, dass die Azteken ihre Festzeiten auf's Genaueste nach der Bewegung der Himmelskörper bestimmten, und die Länge des Sonnenjahres mit einer Schärfe festsetzten, die selbst den grössten Astronomen des Alterthums unerreichbar gewesen, und die eine lange Reihe der feinsten und sorgfältigsten Beobachtungen bedingt, was keine niedere Civilisationsstufe voraussetzt. [3]) Im Land- und Gartenbau, in Handwerken und mechanischen Künsten hatten es die Azteken nicht minder zu einem erheblichen Grade von Geschick und Fertigkeit gebracht. Sie verstanden aus Edelsteinen groteske Figuren zu schneiden von zierlicher Form; aus Silber und Gold die umfangreichsten Gefässe zu schmieden, und allerlei Thiere, Fische mit Gold- und Silberschuppen, und Vögel mit buntfarbigem Gefieder so kunstreich zu bilden, dass die spanischen Goldschmiede ihnen hierin nicht gleichkamen. [4])

1) „Lo recibian con gran reverencia, humiliacion y lágrimas, diciendo que comian la de su Dios." — Veytia, Hist. Antig. I. c. 18. Acosta V. c. 24. Prescott a. a. O. p. 334. — 2) Sahagun, Histor. de Nueva Esp. l. VI. c. 37. Zuaco (Carla MS.) beide als Augenzeugen. — 3) Carli, Lettres américaines T. I. let. 23. Prescott a. a. O. I. p. 68. — 4) Sahagun a. a. O. l. IX. c. 15—17. Boturini a. a. O. p. 77. Prescott p. 77.

Nur die Peruaner dürften es in ähnlichen Arbeiten, in Kunstgeschicklichkeit überhaupt, mit den Azteken haben aufnehmen können, ohne dass jedoch zwischen diesen beiden civilisirtesten Völkern der neuen Welt, die von einander kaum eine Kunde gehabt haben mochten, irgend ein Verkehr bestanden. Und wie die Peruaner, leisteten die Azteken alles das, ohne den Gebrauch des Eisens zu kennen, statt dessen sie sich einer Mischung von Zinn und Kupfer zu den Werkzeugen für ihre Steinschneidearbeiten und für die zierlichsten Gold- und Silberfigürchen bedienten. Ihre in den lebhaftesten Farben, namentlich in dem herrlichen Cochenillroth prangenden Thongefässe, ihre mit Kaninchenhaaren vermischten Baumwollengewebe, in den schönsten Desseins von buntgestickten Vögeln, Blumen, Käfern, Schmetterlingen, würden noch auf unsern heutigen Industrieausstellungen aller Völker Aufsehen erregen. Die berühmten Federschmuckarbeiten der Mexicaner gehören zu den schönsten Zierden der Kunst-Museen, und können täglich, mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage, auch in unsrem prachtvollreichen neuen Museum bewundert werden. Kämen die literarischen Federschmuckarbeiten der Azteken ihren kunstindustriellen gleich, welcher Fund für unsre Krähen! Wie manche derselben würde sich mit aztekischen Federn schmücken, und in solchem Kaziken-Prachtkleid über Hof- und Stadtbühnen mit stolzem Selbstbewusstseyn den Tantièmen entgegenschreiten! Die Hinko-Dichterin als solcher Azteken-Pfau — welcher Wundervogel! Welcher glänzende Zuwachs für das reichausgestattete, ornithologische Drama-Cabinet dieser Krähe, voll ähnlicher Exemplare, prunkend in der vielfarbigsten Federgarderobe, wozu die bemausten Vogel-Mausen unzähliger Novellen und Romane die Toiletten-Stücke geliefert!

Der Geistes- und Nationalcharakter der Azteken trägt dagegen nur eine zweifarbige Beschaffenheit, aber von der schreiendsten Grelle, zur Schau. In diesem Volke herrschte eine merkwürdige Mischung von Gesittung und Wildheit, von Cultur und scheusslicher Blut- und Schlächtergier. Ihre Gesetze waren Drakonisch und doch gerecht. In Ermangelung des Zug- und Lastviehes hielten sie Sklaven; aber der Sklave konnte Eigenthum besitzen, und seine Kinder waren freigeboren — eine Begünstigung, unerhört in der civilisirten Gesellschaft, bemerkt Pres-

cott[1]); in solcher Gesellschaft selbstverständlich, welche aus Freien und Sklaven besteht. Bei Völkern von der höchsten Civilisation, wo nämlich der Alleinherrscher, als alleiniger Ausdruck der Armee, mithin der ganzen Staatsgewalt, die civilisatorische Idee, d. h. die Freiheit, allein vertritt; wo Jeder folglich vor einem solchen alleinfreien Alleinherrscher gleich ist, d. h. gleich unfrei; wo mithin die vollkommenste Gleichheit unter den Staatsangehörigen, oder Staatshörigen, nach dem Staatsgrundgesetz l'état c'est moi, herrscht, und gegenüber dieser vollkommensten Gleichheit der Unterthanen, die vollkommenste Freiheit, nämlich in der Person des Alleinherrschers und Alleinfreien ausschlieslich herrscht — bei so hoch civilisirten Völkern, deren Staatswesen auf den zwei Grundsäulen solcher Freiheit und Gleichheit ruht: dem einzigen Willen und der einzigen Action eines Einzigen: Da giebt es lauter freigeborene Kinder, und wären sie in Ketten geboren; da giebt es Geborene von allen Sorten: Wohlgeborne, Hochwohlgeborne, Edelgeborne, Hochedelgeborne, Hochgeborene, Höchstgeborne; kurz Geborene von allen Nuancen und Farben; in einfachen Ketten und in Gnaden-Ketten geborene Freigeborene; nur keine von der Sklaven-Farbe, folglich auch keine als allerhöchstens nur „ersterbende" Sklaven; vor lauter in Ketten freigeborener Unterthanenseligkeit selbstmörderisch ersterbende Sklaven. Dem aztekischen Gesetzgeber, der für Sklavenmord Todesstrafe feststellte, musste der ersterbende Sklaven-Selbstmord so unnatürlich scheinen, wie dem athenischen Gesetzgeber, Solon, der Vatermord. Wesshalb wohl auch das Gesetzbuch der Azteken gegen jenes naturwidrige Verbrechen so wenig eine Strafbestimmung enthielt, wie Solon's Gesetzbuch gegen den Vatermord. So widerspruchsvoll zeigt sich aber der Geistescharakter dieses Volkes, dass dieselben Azteken, die den Sklaven-Mord, wie die Ermordung jedes andern Mexicaners, mit dem Tode bestraften, kein Festmahl hielten, ohne es mit ihrem Leib- und Lieblingsgericht zu beschliessen: mit einem lecker gebratenen Sklaven. „Bei solcher Gelegenheit," erzählen gleichzeitige Geschichtschreiber, „wurde ein Sklave geschlachtet, und sein auf's feinste und schmackhafteste zubereitetes und aufgetragenes Fleisch galt als die Hauptzierde einer

1) I. p. 20.

solchen festlich-opulenten Mahlzeit." [1]) Cannibalismus — ruft Prescott — Cannibalismus, in Form epikuräischer Esskunst, wird um so scheusslicher und schauderhafter. [2]) Wie denn erst der epikuräische Cannibalism, der zur Festfeier des grossen Kriegsgottes, Huitzilipotchli, in voller Blüthe stand, wo Gefangene in Hekatomben geschlachtet, und als die köstlichste Delicatesse, als das herrlichste Göttermahl verzehrt wurden! Und dieser grässlichste aller Blutgötzen, dieser Huitzilipotchli — ein anderer greller Contrast! — hiess so nach einem niedlichen kleinen Vogel, „Summvögelchen" genannt, Huitzili, ein Blumenvogel! Und potchli, was „link" bedeutet, nannte sich das Scheusal mit seinem Zunamen, weil sein Götzenbild auf dem „linken" Fuss die Federn dieses Vögelchens als Zierrath trug. Andere Kriegsherren, als gerade Alt-Mexicaner, schlachten zwar auch seit Völkergedenken Menschen schaaren-, haufen-, massen-, armeeweis; aber fressen sie doch nicht auf, buchstäblich wenigstens nicht. Das überlassen sie den Hunden und Geiern, sich blos das figürliche Auffressen ihrer Völker vorbehaltend, als epikuräischen Hochgenuss eines nur hyperbolisch aussaugenden Cannibalismns. Selbst in den Beziehungen der Azteken zu den schönen Aztekinnen tritt jenes Doppelwesen von Härte und Zartheit in ihrer Gemüthsart hervor. Sie erziehen die Mädchen mit unnachtsichtlicher Strenge, bis sie herangewachsen, und behandeln sie dann mit der liebevollsten Zärtlichkeit. Vielweiberei ist gestattet; Ehebrecher aber werden, wie bei den Juden, gesteinigt. Doch ist die Vielweiberei nur dem Reichsadel, den 30 Kaziken nämlich, und den vornehmsten Vasallen erlaubt, deren jeder Kazike 100,000 besitzt. Den Hörigen, Plebejern (Macehuals) ist die Monogamie gesetzlich vorgeschrieben. Bigamie bei einem Plebejer wird als Ehebruch betrachtet, Ehebruch als Bigamie — in jedem Falle wird der Plebejer gesteinigt. Der Kaiser, als oberster Kazike, kann natürlich so viel Frauen heirathen, als sämmtliche Kaziken und ihre Vasallen zusammengenommen. Der Kaiser und sein Adel sanctioniren den tausendfachen Ehebruch einfach durch Polygamie, die sie als ihr Vorrecht zum Gesetze stempeln und als Reichsstatut feststellen.

1) Sahagun l. IV. c. 37; VIII. c. 13; IX. c. 10—14. Torquemada, Monarch. Ind. L. XIII. c. 23. — 2) I. p. 86.

Welcher Unterschied dagegen bei den Kaziken und Oberkaziken der alten Welt! Als strenge Monogamisten verabscheuen diese nicht blos die Polygamie; sie perhorresciren selbst den Namen derselben und cultiviren die bescheidene Vielweiberei als sittlich anständige Kryptogamie, mit welcher die Monogamie, so zu sagen, in der glücklichsten Ehe lebt. Einige Oberkaziken der alten Welt cultivirten sogar die Kryptogamie öffentlich, in eigens hiefür eingerichteten Gewächshäusern. Ein solches Gewächshaus war z. B. der parc aux cerfs. Zudem ist die Ehe in der alten Welt ein so festes, geheiligtes Institut, dass ihr der Ehebruch nichts anhaben kann. Im Gegentheile heilt die Ehe dort, wie ein gebrochener Knochen, an den Bruchstellen nur um so fester zusammen. Vielleicht sitzt ihr diese knochenverwandte Eigenschaft noch von Adam's Rippe her in den Knochen. Von Steinigung kann schon darum keine Rede seyn, einmal weil man die Steine zum Pflastern braucht; zweitens weil es dort mehr Kryptogame als Steine giebt; so dass man mit ihnen, mit den Kryptogamen nämlich, die Strassen pflastern könnte; drittens endlich: woher die Steiniger nehmen? Eine Frage, die bereits unser Heiland vor den Juden in den Sand geschrieben, die ihm aber die Antwort schuldig geblieben.

Was den Oberkaziken der Azteken, den Kaiser, ursprünglich König von Anahuac, betrifft, so war derselbe ein Wahlherrscher. Er wurde aber nicht, wie in neuester Zeit, vom Oberkaziken in Paris, sondern, wie ehedem der deutsche Kaiser in Frankfurt a. M. von sieben Churfürsten, die bis auf den Einen von Hessen, der leider allein übrig geblieben, geschichtlich ausgestorben — von vier der vornehmsten, zu mexicanischen Churfürsten bestellten Kaziken gewählt, die in der Regel Brüder des verstorbenen Kaisers, oder wenigstens dessen Neffen waren. Gekrönt wurde der gewählte König oder Kaiser in der Hauptstadt Mexico (Tenochitlan) unter grosser Feierlichkeit, während Tausende von Kriegsgefangenen geschlachtet wurden, die der Krönungscandidat selbst aus der Schlacht im Triumph nach der Hauptstadt geführt haben musste. [1]) Wie so manches deutschen Königs Krönung in Frankfurt a. M., oder deutschen Kaisers in Rom, erfolgte erst nach

1) Prescott I. p. 13.

solcher Schlacht! Die Gefangenen wurden freilich nicht, wie in Mexico, nachträglich noch geschlachtet, auch nicht bei der Krönungsmahlzeit verzehrt. Dafür ging aber auch die mitraförmige Krone der Azteken-Herrscher auf den erlauchten, und, für seine Person, eines gesichertern Thrones würdigen Nachkommen des deutschen Kaisers über, unter dessen Herrschaft Ferdinand Cortez den letzten Kaiser der Azteken, Guatemozin, an einen der Zweige eines Ceiba-Baumes hängen liess, der über die Landstrasse, die nach Mexico führt, die Schatten seiner mächtigen Aeste warf, unter welchen Schatten sich auch an jenem Tage, einem herrlichen mexicanischen Februartage 1525, des letzten Azteken-Herrschers kaiserlicher Schatten, als Anhängsel, befand. Das ist das Loos eines menschenfressenden Kaisers von Mexico auf Erden, dessen Krönungsfeier zu Ehren Tausende von Menschen geschlachtet wurden! Dass doch die Menschenschlächter alle daran ein Beispiel nähmen, und jeder Guatemozin im Schatten eines Ceiba- oder andern Baumes dem stillen Gedanken nachhinge: Unter Umständen könne ein Rabenvater seines Volkes zum Rabenfutter werden. Und Guatemozin war kein Rabenvater, sondern ein treuer, guter Vater seines Volkes. Aber ein Rabenvetter war er doch, insofern er mit stammverwandten Völkerschaften Krieg führte, blos der Gefangenen wegen, die er für sein Krönungsfest in Mexico brauchte, um sie daselbst massenweis abzuschlachten, und sich wie ein hungriger Rabe an ihrem Fleische zu sättigen. Der Rabe ist so gut ein Vogel der Schlachtfelder, wie ein Galgenvogel. Und wär' er der Königsvogel selber, und liess' er sich auf Standarten, Vexillen, Kriegsfahnen, als Adler abmalen, der vordem auch auf der altmexicanischen Reichsfahne prangte:[1]) so blieb' er dennoch, blos wegen seiner Schlachtfelder-Passion, ein Galgenvogel. Drum seyd eingedenk, ihr Guatemozin's, die ihr Menschen schlachtet zur grössern Herrlichkeit euerer Krone und euerer Krönung, euerer Herrschaft und euerer Dynastie, euerer Machtstellung und euerer absoluten Kaziken-Wirthschaft — seyd eingedenk der Landstrasse, die nach Mexico führt; des Ceibabaumes und seiner mächtigen Aeste, die so kühlen Schatten geben und solche Früchte tragen; des schönen Fe-

1) Prescott I, 25. II, 37.

bruartages von 1525, an welchem der letzte Kaiser eines mächtigen Herrscherhauses mit der Krone — der Ceibabaumkrone — auf dem Haupt, den letzten Schatten auf seine eigene Heerstrasse warf! Pulvis et umbra sumus! Ein solcher schöner Februartag kann über Nacht kommen!

Jene Mischung von Civilisation und Cannibalismus, die den Charakter der Azteken auszeichnet, lässt sich daraus erklären, dass sie ihre Bildung, ihre Kunstfertigkeit, ihre astronomischen Kenntnisse, von den Tolteken, ihren Vorgängern und Stammgenossen, überkamen, welche bereits im VII. Jahrh. nach Chr., sechshundert Jahre also vor der Ankunft der Azteken, sich in Anahuac festgesetzt hatten. Der Zug der Azteken aus Nordwesten, den Gylafluss herab, fällt nach der Sage und nach den noch vorhandenen Gemälden einer intermediären Wandervölkerschaft desselben Stammes, der Tezcucaner[1]), um 1160, wo gerade grosse Völkerzüge in Nord-Asien erfolgten.[2]) Die Tolteken hatten sich in Tula, nördlich von dem mexicanischen Thalland, niedergelassen. Zur Zeit der Eroberung Mexico's durch die Spanier konnte man noch umfangreiche Bauwerke der Tolteken schauen. Die Ruinen von Mitla und Palenque sind vermuthete Baureste dieses merkwürdigen Stammvolkes des mexicanischen Staates, das J. S. Vater treffend als die Pelasger Nordamerika's bezeichnet.[3]) Der Name Toltec ist gleichbedeutend mit Architekt. Baukunst, Agricultur, Metallarbeiten, Zeitrechnung, astronomische Bestimmungen, die gesammte Culturhinterlassenschaft der Tolteken hatten die Azteken angetreten, bei deren Ankunft in Anahuac ihr Vorvolk, die Tolteken, schon aus dem Bereiche der Staaten, in einer für die Geschichte unerklärlichen Weise, verschwunden war. Die Tolteken gehören zu jenen räthselhaften Culturvölkern, jenen Mythen-Staaten, jenen Völker-Sphinxen gleichsam, welche, wie Pelasger und Hetrurier, als geheimnissvolle Wüsten-Kolosse und versteinerte Symbole einer verstummten Geschichte daliegen. Das Cultur-Verhältniss der Azteken zu den Tolteken lässt sich mit dem der Römer zu den Etruskern vergleichen. Letztere wur-

1) Ixtlilxochitl, Histor. Chichemeca. MS. c. 2. Sahagun a. a. O. X. c. 29. Veytia, Hist. Antigu. I. c. 27. Prescott I. p. 5 ff. — 2) A. v. Humb. Ans. d. N. S. 118. — 3) Mithrid. III. 3. Abth. S. 5.

den als Stammgenossen der thrakischen Tyrrhener oder Tyrseni, welche an den Ufern des Hellespont und ägäischen Meeres Seeräuberei trieben, mit diesen als eine pelasgische Nation betrachtet. Andere Archäologen sehen in den Etruskern oder hetrurischen Tyrrhenern ein von den Pelasgern verschiedenes Volk, mit Berufung auf Plinius, welcher sagt: Umbros exegere antiquitus Pelasgi, hos Lydi. „Die Umbrer vertrieben in der Urzeit die Pelasger, diese die Lyder.“ Für Lyder werden dann auch die Etrusker gehalten. [1]) Die archäologische Ethnographie beschreibt hier wieder die alte Katzenkreisdrehung um den eigenen Schwanz. Wer sind die Lyder? Und woher stammen diese? Im alten Italien eine nachpelasgische jüngere Völkerschaft, gleich den Umbrern und Siculern, sind die Lyder (Mäonier) darum auch das jüngere Wandervolk überhaupt? Oder stehen sie vielmehr, wie in Herodot's Geschichte [2]), wohl gar an der Spitze aller Geschichtsvölker? Oder gehören doch wenigstens mit den Phönikern und Phrygern zu den primitiven Urschichten-Völkern, welche gewissermaassen die völkergeschichtliche Granitformation bilden? Ueber die Phryger wurde eine ähnliche Ansicht, mit Bezug auf die Aegypter, auch schon aufgestellt [3]), als deren Aelternvorvolk, von dem sie die Adonissage überkommen, die Phryger gelten sollten; am Ende gar als jenes ägyptische Urvolk, von dessen Bauüberresten sich noch Trümmerspuren in den Baudenkmalen der Aegypter einverleibt vorfinden [4]), in Vergleich mit welchen Restspuren selbst die Bauwerke der alten Aegypter, wie sich Prescott ausdrückt [5]), ein modernes Ansehen haben. Könnten nicht, wie die Phöniker und Phryger, auf Noah's ältesten Sohn zurückgeführt, auch die Lyder, Semiten, diese also das Urschichtenvolk der Menschengeschichte und Cultur seyn? Oder liesse sich diese Mission auf Noah's drei Söhne in der Weise vertheilen, dass die Semiten das geschichtliche Urvolk Europa's, die Hamiten Afrika's, die Japhetiten Asiens, Amerika's, Polynesiens bilden, von denen „ausgebreitet sind die Insuln der Heyden in ihren Ländern“? [6]) Was indessen ein strichweises, conglomerat-

1) Prichard a. a. O. Bd. III. S. 260 ff. — 2) I. c. 7—25. — 3) Brugsch, Die Adonisklage und das Linoslied. Berlin 1852 S. 5 ff. — 4) Description de l'Egypte. Paris 1809. Antiquités t. I. c. 14. — 5) I. p. 6. — 6) Genes. 10, 5.

artiges Zusammenhausen der Urvölker-Raçen in den verschiedenen Welttheilen nicht ausschlösse; wie etwa Quarz, Glimmer und Feldspath zu Einem Gemenge in der Erdbildungsurschicht, im Granite, verwuchsen. Völkernamen-Anklänge an Namen der Sprösslinge von Noah's drei Söhnen treten bezeichnend genug hervor. Unter den Kindern Japhet's, z. B. des Jüngsten der drei Brüder: Javan (Java, Japan); Madai, von dem sich die Madjaren ableiten; Magog (Mongolen); Kithim (Scythen); Thiras (Turan). Von Ham, dem Mittlern der Söhne Noah: Mizraim (Aegypten); Assur (Assyrer), Zidon (Sidon). Von dem ältesten Sem: Eber (Hebräer); Aram (Arger. Iran); Peleg (Pelasger); Jaketan, Dikela (Kelten) u. s. w. In all diesen Geschlechtern erblicken wir die Zug- und Wandervölker, neben denen wir aber auch, wie schon erinnert, bodenwüchsige Ursprungsvölker annehmen, Aborigines, Autochthonen; mit ihrer Pflanzen- und Thierwelt uransässige Menschengeschlechter, und glauben uns hierbei durchaus nicht im Widerspruch mit der heil. Schrift zu befinden; oder doch in keinem grössern Widerspruche, als der heil. Augustinus, welcher ausdrücklich bemerkt: „Wie auf Gottes Befehl, zur Zeit der Schöpfung, die Erde jegliches Geschöpf nach seiner Art hervorbrachte; so müsse, nach der Sündfluth, eine ähnliche Entstehungsweise auf Inseln sich denken lassen, die zu weit ablagen, um von den Geschöpfen des Festlandes erreicht zu werden.“ [1]) Vielerlei Adame, je nach den verschiedenen Erdgebieten hat auch Theophr. Paracelsus angenommen. [2])

Lenken wir nun fein sachte wieder ein, nachdem auch wir unsern Pinsel in Eulenspiegel's Farbentopf ein klein wenig eingestippt. Die Bildung, sagten wir, empfingen die Azteken von den Tolteken, von denen sie bei ihrer Ankunft noch ein Ueberbleibsel vorfanden. Diese Bildung war ein Impfreis, das sie auf ihren angestammten Cannibalismus, ihr Vitzliputzlithum, pfropften. Der Vitzliputzli mag ihr einziger Stammgott gewesen seyn; das Symbol ihres Stammgeistes. Doch selbst diese eingeimpfte Bildung empfingen die Azteken aus zweiter Hand, von den Acolhuanern nämlich, den schon erwähnten Tezcucanern, die in Mexico bald nach den Chichemeken auftraten, einer Völkerschaft

1) De Civit. Dei. Opera, Par. 1636. t. V. p. 987. — 2) Mithridat. I. S. 77.

derselben Abstammung, welche sechshundert Jahre nach den Tolteken (1170) sich in Anahuac angesiedelt hatte. Die Acolhuaner nannten sich Tezcucaner von ihrer am östlichen Ufer des Sees von Mexico belegenen Hauptstadt Tezcuco, was „Halteplatz“ bedeutet. Die Azteken hatten zwar Tula einige Jahre vor der, 1200 erfolgten Ankunft der Tezcucaner erreicht (1196); die Gründung der Stadt Mexico aber durch die Azteken fällt erst 129 Jahre später (1325). Ein Jahrhundert ungefähr nach dieser Gründung wurde die Monarchie der Tezcucaner von einer stammverwandten Völkerschaft, den Tapaneken, gestürzt; nach den wunderbarsten Wechselfällen, Abenteuern und schreckensvollsten Gefahren aber von dem Prinzen Nezahualcoyotl († 1470), dem letzten Sprossen des gestürzten tezcucanischen Königshauses, wieder mit Hülfe der Mexicaner aufgerichtet, nachdem der Prinz, der zu einem der grössten Herrscher der Weltgeschichte erwuchs, die Tapaneken in zwei siegreichen Schlachten überwunden und zu seinem väterlichen Erbreich auch ihr Land erobert hatte, das er an Mexico für die ihm geleistete Kriegshülfe überliess.

Das siegreiche Waffenbündniss ging in eine Bundesgenossenschaft beider Völker, der Azteken und Tezcucaner, über, einen Zweistaatenbund, der, ohne den Schutz- und Trutzverband zu einer einzigen Bevölkerung, wie etwa die Römer und Sabiner darstellten, zu verschmelzen, gleichwohl Azteken und Tezcucaner zu einem politischen Verbrüderungsstaate zusammenschloss, welcher mit einer in der Geschichte beispiellosen Bundestreue bis zur Eroberung Mexico's durch Cortez bestand. Der Schwerpunkt der Macht blieb freilich auf Seiten des „Militärstaates“ der Azteken. Civilisation, Kunst, Wissenschaft, Alles was einen Völkerverband zu einem geschichtlichen Gemeinwesen, zur menschlichen Gesellschaft adelt, und den Cannibalismus des blossen Militärstaates vermenschlicht und für geschichtlichen Fortschritt befähigt, vertraten die Tezcucaner. Den aztekischen Militärstaat hat längst die Geschichte zum alten Eisen geworfen; während der Name des grossen Fürsten der Tezcucaner, des Königs Nezahualcoyotl — eines Sänger-Königes, wie David und der britische Alfred, und an hochgefeierter Herrscherweisheit mehr denn Salomo — unsterblich fortleben und als ewiger Völker-Glücksstern unter den wenigen Sternen solcher „ersten Grösse“ in der Geschichte der

Könige fortglänzen wird, von denen die meisten und die angestauntesten als jene feurigen Himmels-Ruthenbündel und Geisseln, als jene gloriolendunstköpfigen und feuer- und schwefelzöpfigen Kometen erscheinen, die Krieg, Pest, Hungersnoth, Ueberschwemmung, alles mögliche Unheil und Verderben der Welt verkünden und, als ihren seuchenflammenden Strahlenschweif, hinter sich herziehen. Bald heisst solch ein Völker ängstigender, öfter, leider, als die wirklichen Kometen, und nicht selten dutzendweis wiederkehrender, die Geschichte durchstreifender, brennender Teufel und licht-geschweifter Kometen-Lucifer mit der lohenden Nebelkrone auf dem Kopf — bald heisst er Julium Sidus, „Cäsarstern"; bald Attila-Geissel, bald Timur-Haarsternzopf; bald erscheint er in Form eines jener dickbäuchigen, bombenförmigen Feuerklumpen, als corsikanischer Teufel-Komet z. B., mit einer ganzen jungen Caesar-Brut in Bart- und Schweifhaar, die ihm darin, wie dem Walfisch seine bekannten Parasiten, sitzen und nisten, und ihrer Zeit zum Vorschein kommen; das scheusslichste Kometen-Ungeziefer, die gräulichsten Zwittergeschöpfe von Kometen-, Teufel- und Wal- oder Wahl-Parasiten. Ueber alle diese kometischen Porrigo-Pilze und Teufels-Schmarotzerthiere am Firmament der Weltgeschichte wird Klio, die neben Schreibtafel und Griffel auch den dazu gehörenden, von Lethewasser vollgesogenen Löschschwamm stets bei der Hand hat, diesen Schwamm führen; dieweil die wenigen königlichen Völker-Glückssterne, wenn es dergleichen gab, ein Marc-Aurel, Alfred, Ludwig IX., Gustav Adolf, Friedrich II., Alexander II., ein paar garstige Blutflecke etwa abgerechnet, um so schöner und herrlicher aufleuchten werden, darunter des Tezcucanherrschers, Nezahualccyotl's, hellglänzender Königsstern.

Im sechsten Capitel [1] seiner meisterhaften Geschichte der Eroberung Mexico's liefert Prescott das Lebensbild dieses grossen und merkwürdigen Herrschers, nach den Schilderungen des ausgezeichneten Geschichtsschreibers Ixtlilxochitl, der in gerader Linie von dem tezcucanischen Königshause abstammte, und in dem Jahrhundert der Eroberung Mexico's blühte. Wir dürfen hier nur wenige Züge aufnehmen, um eine ungefähre Vorstellung

1) I. p. 89—116.

von der Art des Fürsten zu geben, dessen Lieder und Elegien das kostbarste Vermächtniss, den werthvollsten Romancero der tezcucanischen Poesie bilden.

Was war die erste Königsthat des jugendlichen, von den wechselvollsten Schicksalsstürmen umhergeschleuderten Erben des tezcucanischen Thrones, als er sein Königreich, nach jahrelanger Irrflucht voll romanhafter Wagnisse und gefahrumringter Rettungen zurückerobert? Wagnisse, wogegen die Prätendenten-Fährlichkeiten des letzten Stuart-Prinzen, des sogen. Ritters von St. George, Studenten-Abenteuer waren, und womit sich nur die Wundergeschicke jener grossen Volkshelden, des messenischen Aristodemos und des Serben Skanderbeg, vergleichen lassen. Mit welcher Thathandlung eröffnete der jugendliche Herrscher die Reihe seiner ruhm- und segenreichen Regierungsacte, nachdem er seinen angestammten Thron zurückerkämpft mit schlachtenheissem Siegerschwert; nicht mit blossen Huldigungs-Adressen und Deputationen, auf dem Präsentirteller dargebracht, die er, stramm eingewickelt daliegend in der erbväterlichen, dem Trödelmarkte wieder abgewonnenen Prinzen-Wiege, etwa entgegengenommen hätte, die Kinderklapper in der Hand, und schüttelnd die daran hängenden Glöckchen verschollener und längst für klingende Münze veräusserter Erbansprüche? Mit welchem grossen Königsacte weihte Nezahualcoyotl seinen Regierungsantritt ein? Mit einer vollen, ausnahmslosen, allgemeinen Amnestie, seinem Grundsatze gemäss: Grossmuth sey königlich; unwürdig eines Königs die persönliche Rache. Nach einem solchen Antrittsacte durfte sein alsbald erlassenes Gesetzbuch den Geist athmen, dessen unerbittliche Strenge dem Gesetzgeber den Ehrennamen eines „Solon von Anahuac" nicht zu rauben vermochte. Sein Gesetzbuch, seine Staatseinrichtung wurde Kanon und Grundlage des Dreivölkerbundes von Mexico, Tezcuco und Tlacopan. Die Herrscher von Tezcuco hielten es für keine Majestäts-Erniedrigung, bei der Krönung des Kaisers von Mexico das Amt der Erzbischöfe von Cöln bei der Krönung deutscher Kaiser zu verrichten: die Krone nämlich dem Herrscher von Mexico aufzusetzen [1], als Zeichen, dass sie diese ihre Krone aus den Händen ihres Gesetzgebers em-

1) Sahagun IV. c. 9.

pfingen, und sie von Gottes Gnaden einer höhern, durch erleuchtetere Herrscher ihnen verliehenen Gesittung trugen.

Zu den Staatsinstitutionen König Nezahualcoyotl's gehörte ein „Senat der Musik," dem es oblag, für Gedeihen, Wachsthum und Fortschritt der Künste und Wissenschaften Sorge zu tragen. Alle wissenschaftlichen Werke mussten erst dieser Studien-Rathskammer vorgelegt werden, ehe sie veröffentlicht wurden. Aehnliches fanden wir bei der historischen Forschcommission der Mandarine in China. Eine von Staatswegen im Namen des Kaisers nach solchen Principien gewissenhafter Wahrheitsstrenge geübte Censur kann bei halbcivilisirten Nationen, die noch einer derartigen wissenschaftlichen Vormundschaft bedürfen, wohlthätig wirken. Bei Völkern von höherer Bildungsstufe, entwickeltem Forschertriebe und fortstrebender Geistesfreiheit wird jede Censur von Amtswegen selbst zum Capitalverbrechen. Vor diesem, aus den fähigsten und kenntnissreichsten Männern des Dreistaatenbundes, ohne Unterschied des Standes und der Geburt, zusammengesetzten wissenschaftlichen Tribunale wurden an bestimmten Tagen geschichtliche Abhandlungen und Gedichte moralischen und religiösen Inhalts von den Verfassern in Gegenwart der drei gekrönten Häupter des Reiches vorgelesen, die an der Spitze der Mitglieder des Prüfungs-Gerichtshofes über die bezüglichen Verdienste der Arbeiten und die zu vertheilenden werthvollen Preise beriethen und entschieden. [1]) „Tezcuco," sagt Prescott [2]), „durfte den Ruhm ansprechen, das Athen der westlichen Erdhälfte zu seyn."

Von dem Geiste der Rechtspflege unter diesem Fürsten mag ein Spruch seines obersten Gerichtshofes Zeugniss ablegen, den dieser in einer Angelegenheit fällte, die den König nicht nur persönlich berührte, die auch zugleich den zartesten, schmerzlichsten Punkt seines Herzens traf. Die junge Fürstin, die er als Prinz schon liebte, und die ihm ihre Hand auch zugesagt, hatte sich, während der Reichswirren und seiner Flucht und Kämpfe um den Thron, mit einem Andern vermählt. Als König legte er den Fall seinem höchsten Gerichtshofe zur Entscheidung vor. Das

1) Ixtlilxochitl, Hist. Chich. MS. c. 36. Clavigero, Stor. del Messico l. II. p. 137. Veytia, Hist. Antig. L. III. p. 7. — 2) I. p. 96.

Urtheil fiel zu Gunsten des Ehepaares aus. „Mit einer Unabhängigkeit, die nicht minder dem tezcucanischen Obertribunal, das ein solches Erkenntniss erliess, wie dem Monarchen, der es annahm, zum unsterblichen Ruhme gereichte“ [1], sprach der Gerichtshof die Beklagten frei. Leider ging die Liebesleidenschaft des Königs mit seinem grossen Charakter durch. Er konnte nicht leben ohne den Besitz der Geliebten seiner Jugend, und erwarb sie, wie David die Bathseba, durch einen heimlich befohlenen Meuchelmord. Wie David den Uriah, so hatte er den Gatten der Geliebten, in einer Schlacht, an den gefährlichsten Punkt stellen heissen, wo derselbe fiel. Doch hat der König von Tezcuco vor König David die Entschuldigung voraus: dass er die ihm entrissene Geliebte, wie seinen rechtmässigen Thron, zurückerobert; dahingegen König David zur Befriedigung eines Königs-Gelüstes die Schandthat beging, und den Ehebruch mit dem Meuchelmorde krönte. Freilich sühnte König David wieder die Missethat durch eine Busse, eine Reue, von welcher König Nezahualcoyotl so wenig eine Anwandlung empfand, dass er die Vermählung mit der Geliebten feierlich vollzog, mit dem grössten Pompe, in Gegenwart seines Hofes und seiner beiden Brüder-Monarchen von Mexico und Tlacopan. Der Urenkel dieses Königs, der Geschichtsschreiber Ixtlilxochitl, erzählt das Ereigniss, wie er es von dessen Sohn und Enkel aus deren eigenem Munde vernommen, mit dem Hinzufügen, dass Beide diese That als die verdammlichste in ihres grossen Anherrn Leben bezeichneten und brandmarkten. [2]) Ein Umstand möchte vielleicht noch, nicht zur Entschuldigung, nur als Milderungsgrund zu Gunsten beider grossen Fürsten, König David's und Nezahualcoyotl's, zu erwägen seyn: dass sie nämlich Beide Dichter, und grosse Dichter waren, Beide folglich Dichterherzen hatten, die bekanntlich von äusserst verliebter Natur sind.

Es würde unglaublich scheinen, bemerkt Prescott, dass ein so hochgesinnter und hochbegabter Fürst, wie König Nezahualcoyotl, mit den abergläubischen Gebräuchen seiner Landsleute, oder gar mit den Opfergräueln der Azteken hätte übereinstimmen sollen. In der That scheute sein menschliches Gemüth vor die-

1) Prescott a. a. O. p. 103. — 2) Ixtlilxoch. a. a. O. c. 43.

sen grausamen Bräuchen zurück, und er war eifrig bemüht, sein Volk zu dem reinern Gottesdienste der alten Tolteken zurückzuführen. Ein Umstand bewirkte eine angebliche Aenderung in des Königs Verhalten. Seine unter so unseligen Verhältnissen geschlossene Ehe war unfruchtbar geblieben. Die Priester schrieben die Schuld der Abschaffung der Menschenopfer zu, und erklärten: das einzige Mittel, einen Nachfolger zu erhalten, sey, die Götter durch Menschenblut zu versöhnen. Mit grossem Widerstreben willigte der König ein. Die Altäre dampften wieder von dem Blute der unglücklichen Schlachtopfer. Vergebens. Seine edlere Seele liess dem Könige keine Ruhe; in schmerzvoller Entrüstung rief er: „Diese Götzen von Holz und Stein können weder hören noch fühlen; noch weit weniger vermochten sie, Himmel und Erde und den Herrn der Erde zu schaffen: den Menschen. Diese Schöpfungen müssen das Werk eines allmächtigen unerforschlichen Gottes seyn, eines Weltenschöpfers, der allein mir Trost und Stütze in meiner Betrübniss gewähren kann.“ Er zog sich dann in seinen ländlichen Palast von Tezcotzinco zurück, wo er vierzig Tage mit Fasten und Beten zubrachte, ohne andere Opferspenden, als süsses Räucherwerk von Copal, aromatischen Kräutern und wohlriechenden Harzen. Befestigt und gestärkt in seinen früheren Ueberzeugungen, bekannte er nun offen seinen Gottesglauben, und war ernster als je bemüht, sein Volk dem entwürdigenden Aberglauben zu entreissen, und ihm edlere, geistigere Begriffe von der Gottheit beizubringen. Er baute einen prachtvollen Pyramidentempel, und weihte ihn „dem unbekannten Gott, der Ursache der Ursachen“.[1] Kein Bildniss wurde in den Tempel zugelassen, als unverträglich mit dem „unsichtbaren Gott“; kein anderes Opfer als Blumendüfte und wohlriechende Harze geduldet, wie es bei den Tolteken, buddhistischen Mongolen ohne Zweifel, üblich gewesen.

König Nezahualcoyotl war nicht blos der grösste Herrscher, er war auch der grösste Dichter seines Volkes; als König und Dichter vielleicht der grösste, den die neue Welt aufzeigen kann. Der Wiederhersteller des mexicanischen Kaiserreichs und Verfas-

1) Al dios no conocido, causa de las causas. MS. de Ixtlilxochitl. Prescott, p. 107.

ser des Lebens Caesar's reicht ihm weder als Wiederhersteller noch als Verfasser das Wasser. Casca's „tückischer Dolch" hat dem Leben Caesar's nicht solche tödtliche, solche mörderische Wunden versetzt, wie die Feder des Lebensversicherers von Caesar's Leben. Die dreissig Wunden, die Caesar von den Verschworenen erhielt, machten ihn zu einem „Mahl für Götter," in Vergleich zu dem andern Mahl, wozu ihn jene Feder zugerichtet. Bei der Kunde von dieser nachträglichen Verschwörung gegen sein Leben zog Julius Caesar jenseits am Gestade des Acheron den Mantel noch höher über den Kopf, um sein Gesicht noch tiefer in Kummer zu verhüllen, und noch schmerzlicher zu rufen: „Auch Der noch!" Dagegen welcher Imperator, Kaiser oder König hat, seit König David, sich und sein Reich mit 60 Hymnen zum Lobe des Weltschöpfers verherrlicht [1]), wie die von den Spaniern so hochgerühmten Lieder des Königs Nezahualcoyotl? Mit Recht hochgepriesen, wenn sie an Werth der Elegie gleichkamen, der einzigen bis jetzt bekannten, die Boturini vom Untergange gerettet und in seinem Museo [2]) aufbewahrt. Der Geschichtsschreiber Sahagun übersetzte sie in's Castilische; eine englische Dame meisterlich aus dem Spanischen in's Englische. [3]) Versuchen wir die Strophen, so gut es geht, zu verdeutschen:

Nun möcht' ich wohl die Laute spielen,
Da Ort und Zeit mir hold;
Wenn euch die Lieder nur gefielen,
Dem Sang ihr Beifall zollt.
So tönt mein Lied denn ohne Zagen,
Nenn' ich's auch besser: Trauerklagen.
Doch lass uns, Freund, geniessen
Der Blumen Lieblichkeit,
Der holden, duftigsüssen;
Uns freun der Wonnezeit,
Und aus der Rosen feuchten Augen
Vergessen aller Leiden saugen.

Indess aus Saiten Töne klingen,
Aufhüpfend zum Gesang;

1) Boturini, Idea p. 79. — 2) Catalogo p. 8. — 3) Prescott II. Append. p. 358 f.

Magst du, Gott feiernd, Tänze schlingen
Der Blumen Reih' entlang.
Wie, klangerregt, der Saite Beben,
Vergänglich ist des Menschen Leben.
Du hast hier aufgerichtet
Den Thron Ocblehacans;
Geschmückt und hochverpflichtet
Zu deines Ruhmes Glanz.
O möcht' er, uns zu Heil und Ehren,
Des Reiches Macht erhöh'n und mehren!

Oyoyotzin, so klug als bieder,
Ruhmreich erlauchter Fürst!
Nimm wahr der Stunde, die nicht wieder
Du je erleben wirst.
Bald kommt der Tag, wo du vergebens
Ersehnst die Lust entschwundnen Lebens.
Dann wird das Glück entwinden,
Der Scepter deiner Hand;
Dein Stern erbleichen; schwinden
Der Hoheit bunter Tand.
Die treuen Diener, einst ihr Hüter,
Siehst du beraubt dann aller Güter.

Die Edlen und die Prinzen alle,
Die deinem Blut entstammt,
Sie werden, nach so tiefem Falle,
Die Theuren allesammt,
Getrennt vom Haupt, dem sie entsprossten,
Die Bitterkeit des Elends kosten.
Wenn dann das Schaugepränge,
Vormal'ger Siegespracht,
Die Lust der Festgesänge
In ihrem Geist erwacht:
Wie werden da die Thränen quellen,
Zum Meer, zum Thränenmeere, schwellen!

Und diese deine Fürstensprossen,
Jetzt deiner Krone Zier,
Sie betteln mit den Schmachgenossen
Ihr Brot vor fremder Thür.
Und fern von Culhuacan's Lande
Verderben sie in Noth und Schande.
Vom Glanze jener Kronen
Erlischt dann jede Spur;

Es denken die Nationen
Der einen Sage nur:
Dass einst drei Kön'ge hier geschaltet;
Drei Häupter dieses Reichs gewaltet.

Ruhmvoll in Mexico regierte
Des Moctezuma Kraft;
Und über Culhuacan führte
Neça [1]) den Herrscherschaft.
Fürst Totoquil, in seinen Marken,
Gebot Acatlapan, der Starken.
Des Guten Angedenken,
Das du gewirkt als Hort
Des Volks, das dir zu lenken
Vergönnt ward, dauert fort;
Ein Huldbeweis und Gnadenzeichen
Des Weltenschöpfers ohne Gleichen.

Drum freu' dich, Neça, deiner Habe,
Eh' sie Geschick dir raubt,
Und kränze mit des Frühlings Gabe
Dein königliches Haupt.
Lausch' deinen Klängen, deiner Leier,
Dem Sange lausch', dem Herzerfreuer.
Wie Brandung an der Küste
Zerstiebt in flücht'gen Schaum:
Verwehn Genuss und Lüste
In Dunst und nicht'gen Traum.
So offenbar ist diese Lehre,
Dass Eins als Antwort mir gewähre:

Was ist aus Cihupan geworden?
Was aus Conhuatzin?
Sie modern all die tapfern Horden,
Und nur ihr Grab ist grün.
Ihr Name blieb, sie selbst entschwanden.
Die Liebesbande einst umwanden,
Sie hält mit Eisennetzen
Umflochten jetzt der Tod.
Von all'n Naturgesetzen
Ist diess das Grundgebot:
Des Menschen Glück, es ist vergänglich,
Ob noch so gross und überschwänglich.

1) Abkürzung für Nezahualcoyotl.

Ist es nicht merkwürdig, dass dieses Schwanenlied des mexicanischen Reiches vom grössten seiner Könige viele Jahre vor der Entdeckung Amerika's gesungen worden? Ein Kassandra-Gesang, weissagend den Untergang einer halben Welt; den Untergang einer geheimnissvollen Atlantis, die singend gleichsam versinkt mit allen ihren Völkern, mächtigen Königreichen und einer in ihrer Art denkwürdigen Civilisation! Für uns und unsere Geschichte hat das Königsschwanenlied noch die Bedeutung, dass aus ihm die Grund-Accorde der grossen tragischen Stimmung hervorklingen: Ehrfurcht vor einem Allwaltenden, vor der „Ursache der Ursachen"; ein rührend elegisches Naturgefühl, das bis zum tragischen Aushall in dem Weltseufzer der Nichtigkeit aller Erdengrösse und Herrschaft erstirbt. Wie dürftig, mongolisch wüst und dürftig, erscheint das Quiché-Drama, Rabinal-Achi, neben diesem schwermuth-tiefen, von tragischem Pathos durchklungnen Schwanenliede! Mit dem grossen Fürsten, der es sang, ist vielleicht der einzige Dichter dieser Völkerstämme zu Grabe gegangen, der das Genie des Tragischen besass, dessen Geist mindestens der tragischen Stimmung fähig war; in dessen Busen mindestens die Saite eines solchen Pathos bebte und erklang. Oder hätte selbst er, ein romantisch-dramatischer Geschickesheld, wie es kaum einen Zweiten gab, hätte trotzdem selbst dieser Königsänger die tragischen Funken, die in seiner elegischen Poesie blitzen, zu keiner dramatischen Composition fachen können? Lag auch auf seinem poetischen Gemüth der Fluch der Menschenopfergräuel, dessen Blutdunst das ganze mexicanische Reich einhüllte, wie ein blutiger Nebel? Und vermochte selbst sein edler, doch so menschlich freier, von einem reinen Gottesbegriff erhellter Geist gleichwohl nicht diesen Blutnebel zu zerstreuen; wie der reinere Gottesglaube der Tolteken neben dem abscheulichen Schlächtergötzen, Huitzlipotchli, nicht aufkommen konnte? Ja, dieser Menschenschlächter-, dieser Menschenfresser-Götze, dieser Vitzliputzli, ist der Tod- und Blutfeind des Drama's wie des Volkes; sein Hauch macht auch den befruchtenden Blüthenstaub, das nährende Fruchtmark des dramatischen Geistes zu Mehlthau gleichsam, zum Tollkorn, gerinnen. Der Schuldopferbegriff einer geistigen Sühne, die das Drama als Fabel und Handlung zur Anschauung bringt, erstickt im Blute einer wirk-

lichen Menschenopferung; wie die mit der christlichen Eucharistie, Communion und Beichte verwandten Gebräuche der Azteken vom Anhauch jenes Blutgötzen besudelt wurden; da doch selbst ihr Hostienteig mit Menschenblut bereitet, durchwirkt und durchgräuelt seyn musste, um als geistliches Seelenbrod genossen zu werden! Eine solche dramentödtliche Wirkung übt Vitzliputzli nicht blos als mexicanischer Schlächter- und Menschenfresser-Götze, sondern als Kriegsgötze, als der Götze des „Militär-Staates" überhaupt. Kein eigentlicher Militärstaat hat ein wahrhaftes, reinpoetisches Drama aufzuweisen: nicht die Römer, nicht die Franzosen, nicht Araber, Turkomannen, kurz kein specifisches vom Mongolen-, vom Vitzliputzli-Geiste inficirtes Soldatenvolk. So wie dieser Dämon vom makedonischen Alexander, dem Ahnherrn der Dschingis-Chane, Tamerlane und ähnlicher Moloche, dem Hellenenvolke eingeblasen ward, wurde Melpomene's Dolch rostig und die griechische Tragödie barbarisch. Kein Aristoteles konnte ihr mehr helfen; keine Poetik des Lehrers den Vitzliputzli-Teufel austreiben, den ihr sein königlicher Schüler in den Leib gejagt. Wie hätten die aztekischen Philosophen, die zugleich die Priester des Blutgötzen waren, diesen Teufel bannen sollen? Die aztekischen Priester-Philosophen, deren Oberpriester am grossen Vitzliputzli-Feste auf dem Schlachtopfertische mit schwarzer Steinplatte, welcher im obersten Thurmstocke des grossen Tempels sich befand, dem hingestreckten Gefangenen mit haarscharf geschliffenem Kieselmesser die Brust aufschnitt, und mit raschem Griffe das zuckende Herz herausriss! [1]) So ist die tragische Busenerschütterung und das tragische Herzzerreissen nicht gemeint, und einen solchen Cursus praktischer Priester-Philosophie hat auch die griechische Tragödie weder bei Pythagoras, noch bei Anaxagoras, noch bei Sokrates, durchgemacht. Wo aber eine solche Philosophie fehlt, die Philosophie der Seelenreinigung durch Gottesfurcht und Menschenliebe, beide erblühend aus richtiger Erkenntniss und Einsicht in das Wesen Gottes und des Menschen, wo eine Ethik, eine Moralphilosophie fehlt, die identisch ist, nicht blos mit „Liebe zur Weisheit," sondern auch mit Weisheit als Liebe, als reiner Gottes- und Menschenliebe; so dass im

1) Prescott I. p. 41.

Worte Philosophia auf Philo der Hauptaccent ruht, und Sophia eine Weisheit bedeutet, welche die Liebe selber ist; wo das Alles fehlt, da hilft Alles nichts, da kann Alles, nur keine Völkerwohlfahrt und auch kein echtes poetisches Drama gedeihen. Wie denn in der That den Azteken Alles nichts half: weder ihr Pochob, der Tanz der Liebes- und Brautpaare; noch der Zagi oder Topir, ein ernster, von Greisen ausgeführter mimischer Tanz. Auch alle mimischen Ballete verfingen nicht, von denen Abbé Brasseur de Bourbourg erfuhr, dass sie „wahrhafte scenische Stücke," de véritables pièces scéniques, darstellten, und dass diese zu Ehren der Götter oder Helden verfassten Dialoge oder Recitative, gleich dem Rabinal Achi, „wahrhafte Dramen waren," étaient comme le Rabinal-Achi de véritables drames.[1] Kommt ja doch Alles eben auf die Beschaffenheit der Götter und Helden an, denen zu Ehren solche Dramen verfasst werden. So konnte auch das Theatergebäude der Azteken immerhin eine offene, entweder auf dem Markte (tranquiz), oder im Hofe eines Palastes oder Tempels gelegene Terrasse seyn; das alte Haupttheater in Tenochitlan (Mexico) konnte, laut Cortez[1]) Bericht, von Stein, die Scene 13 Fuss hoch und 30 Schritte breit seyn; es konnte an Spieltagen mit einem Laubdache bedeckt, die Vorderscene sogar mit bewimpelten Mastbäumen geschmückt werden; die Schauspieler konnten sich in allen solchen Vorstellungen noch so hölzerner, vollkommen gut geformter und bemalter Masken bedienen, genau so wie die Griechen; ja der Capellmeister, Holpop, konnte zugleich Regisseur und General-Intendant der königlichen Schauspiele seyn; das mexicanische Drama blieb dennoch was es war: ein Vitzliputzli-Drama nämlich, d. h. ein Drama, woraus der mongolische Soldatengeist schnaubt, der alle guten Geister des Drama's mongolisirt, vercasernt und vervitzliputzelt. Und ein solches Drama ist auch — Abbé Brasseur de Bourbourg in Ehren — das Drama Rabinal-Achi, das er nach vielerlei Versuchen, Fehlschlägen, unter den weitläufigsten Umständen von drei zuverlässigen Rothhäutern dictiren, niederschreiben, und endlich am 19. Januar 1856 auf dem mexicanischen Haupttheater von sei-

1) a. a. O. Essai sur la poésie etc. p. 10.

nen Rothhäutern darstellen liess, wie an Ort und Stelle[1]) das Ausführlichere zu lesen.

Ein Ueberblick wird das Gesagte bestätigen. Um was dreht sich das Ballet-Drama? — Rabinal-Achi, Sohn des Königs Hobtoh, Herrschers der Rabinalesen, nimmt den Sohn des Königs der Quiché's, Prinzen Cavek-Queché-Achi, nach langer Fehde, gefangen. Erster Act. — Rabinal-Achi meldet das Ereigniss seinem Vater, König Hobtoh. Zweiter Act. — Prinz Rabinal-Achi kehrt in den Wald zurück, wo er seinen hohen Kriegsgefangenen, Prinzen Cavek-Queché-Achi, einstweilen an einen Baumstamm festgebunden hatte, um ihn seinem Vater, dem König Hobtoh, vorzuführen. Dritter Act. — Queché-Achi vor König Hobtoh. Dieser kündigt ihm den bevorstehenden Tod an. Prinz Queché erbittet sich drei Gnaden vor der Hinrichtung: 1) Den Königs-Becher, gefüllt mit dem berauschenden Süsstranke ixtatzunum, zwölfmal geleert, nebst den dazugehörigen Schüsseltrachten. Die Gnadenbitte wird gewährt. 2) Ein Tänzchen mit der Prinzessin Schwieger-Tochter, Gemahlin des Prinzen Rabinal-Achi; nach einigem Kratzen hinter'm Ohr — zugestanden. 3) Einen kriegerischen Tanz im Schlosshof auszuführen mit den zwölf mächtigen Adlern und Tigern (Kaziken) des Königs Hobtoh. Huldvoll gestattet. Prinz Queché's vierte Bitte: ihm dreizehnmal zwanzig Tage und eben so viele Nächte zu bewilligen, um von seinen Bergen und Thälern rührenden Abschied zu nehmen, erwiedert König Hobtoh mit absolutem Stillschweigen. Prinz Queché-Achi versteht dieses hieroglyphische Grabesschweigen, und tanzt in den Kreis der zwölf Adler und Tiger hinein, wo er über den schwarzen Opferstein hingestreckt wird und geschlachtet. Vierter Act. — Die Ablieferung in die königliche Küche, Zubereitung und Verspeisung an der königlichen Tafel würde den Inhalt des fünften Actes bilden, wenn sich das nicht von selbst verstünde; in Folge dessen ist denn auch ein fünfter Act, nach der Vitzliputzli-Poetik, vollkommen überflüssig. Der vierte Act schliesst daher folgerichtig das Stück mit einem stillschweigenden sapienti sat, von so bedeutsamer Selbstverständlichkeit, wie das grabesstille Schwei-

1) p. 17 ff.

gen von König Hobtoh, bei Prinz Cavek-Queché-Achi's pfiffigem Urlaubsgesuch auf Nimmerwiedersehen, und sich Vorbeidrücken an der königlichen Küche. Dem ganzen Hof wässert schon der Mund. Wie er den zwölf Adlern und den zwölf Tigern wässert, lässt sich denken. Der Königin Hobtoh so bedeutend, dass sie von Anfang bis Ende den Mund nicht öffnet, und sich blos im Stillen auf das Ende freut. Dessgleichen die Gemahlin des Prinzen Rabinal-Achi, königliche Hoheit, genannt „Die Mutter der grünen Federn", und „Kostbarer Smaragd." U-chuch-Gug, U-chuch-Raxon, Ri Yamanim-Xte-cokbi. Ihr Rosenmündchen ist voll leckerlüsternen Thaues, während sie das Tänzchen mit ihrem zukünftigen Prinzenbraten ausführt — und plötzlich und mit einem Male bekommt dieser den lustigen Einfall, wie der Harlekin des Kunstreiters, aus der Pastete zu springen!

Unser Ballet-Drama hat ausserdem noch besondere Eigenthümlichkeiten. Das Stück, dessen Inhalt auf zwei Zeilen geht, nimmt an 50 Grossoctavseiten in Anspruch. Wie bringt es das fertig? Durch die einfachste Methode: durch vielfaches Wiederkäuen. Jeder Sprechende wiederholt nämlich die Worte des Vorredners und giebt dann seinen Senf dazu, den dieser seinerseits wieder auftischt, und so bis zu Ende. Den ersten, 24 Seiten starken Act — bei Abbé de Bourbourg, der blos vier Scenen im Ganzen bezeichnet, die erste Scene — füllt das erste Gespräch zwischen den beiden Prinzen Queché-Achi und Rabinal-Achi. Ersterer spricht acht-, letzterer siebenmal. Das wievielte Mal jeder spricht, wird durchweg in jeder Scene bei dem Namen der betreffenden Person bemerkt. Es wird also an funfzehnmal im ersten Act oder in der ersten Scene wiedergekäut. Die vier Acte bilden demnach ein Wiederkäuungssystem, wie die Mägen eines Rindes oder Kameels. Die Technik des Drama's würde den Dialog des Rabinal-Achi als einen Dialog sui generis rubriciren und in der Kunst als „ruminirenden Dialog" kennzeichnen. Eine Probe mag davon eine Vorstellung geben:

„Zum erstenmal spricht:

Queché-Achi.

(Er schwingt drohend sein Wurfseil gegen Rabinal-Achi's Haupt hin, während er dazu im Tacte tanzt.)

Komm an, infamer Prinz [1]), verhasster Prinz! Ist diess der Erste, dessen Stamm und Wurzel ich nicht abhauen sollte, der Prinz von Chacachib und Zamanib, Caiik von Rabinal? . . . So lautet mein Wort angesichts von Himmel und Erde. Ich werde mich kurz mit dir fassen. Der Himmel und die Erde beschützen dich, o Galel-Achi Rabinal-Achi!

Zum erstenmal spricht:

Rabinal-Achi.

(Er wirft seinerseits seine Schlinge nach dem Gegner, ihn unter Tanzbewegungen bedrohend.) Hollah, stolzer Krieger, Haupt von Cavek-Queché! Führst du solche Reden angesichts des Himmels und angesichts der Erde? „Komm an, infamer Prinz, verhasster Prinz! Ist diess der Erste, dessen Stamm und Wurzel ich nicht abhauen sollte, der Prinz von Chacachib und Zamanib, Caiik von Rabinal?" . . Lautet so dein Wort? . . . u. s. w. Nachdem er seine Gegenbravaden geschleudert, schliesst auch er seinen ersten Gesprächsantheil mit dem stehenden Refrain: Der Himmel und die Erde beschützen dich, tapferer Krieger! Begleitet aber den Segenswunsch mit einem so gut gezielten Seilwurf, dass er den Gegner in der Schlinge zu sich heranzieht. Pause in Tanz und Musik. Rabinal fährt fort, den Gefangenen mit höhnenden Fragen nach Geburt, Herkunft, Wohnort, zu überschütten; im Uebrigen ihn schliesslich dem Refrain: „Der Himmel und die Erde" u. s. w. empfehlend. Der „zum zweiten Mal sprechende" Queché-Achi bleibt ihm die Wiederholung nicht schuldig; giebt Auskunft über Geburt, Herkunft und Wohnort. Im Uebrigen: „Der Himmel und die Erde" u. s. w. Darauf ermangelt Rabinal-Achi nicht, in seinem „dritten" Wiederholungsbescheid, ein neues, noch nicht wiedergekäutes Körnchen in's Gespräch zu streuen: seine Absicht, den Gefangenen vor seinem Herrn und Vater in's Schloss zu transportiren. Im Uebrigen: „Der Himmel und die Erde." Queché-Achi, mit dem Kopf in der Schlinge, pickt nichts desto

1) Im Text heisst es: vorom ahan, „Sodomiter-Prinz." Das Laster, bemerkt Abbé de Bourbourg, wurde den Prinzen von Verapaz zum Vorwurf gemacht. Die Provinz Verapaz heisst in der alten Welt: hic et ubique.

weniger, in seiner dritten Gegenrede, das Körnchen dem Rabinal von der Zunge, käut es noch einmal durch, und spuckt es dem Sieger in's Gesicht mit der höhnenden Bravade: „Ich bin die Tapferkeit, ich bin die Todesverachtung des Königs der Yaqui von Cuneu, der Yaqui von Chahul," und so fort bis zum Schlusssegen: „Der Himmel und die Erde etc."

Der Himmel und die Erde behüte aber auch uns und unsere Leser, dass wir das Dutzend voll machen und den noch zwölfmal zwischen den beiden Tapfern hin und her geworfenen Ruminationsbissen unserestheils wiederkäuen; zumal der ganze Expositionsact, ausser den buchstäblichen Wiederholungsformeln, nichts enthält, als stückweis, mittelst prahlerischer Fragen und Gegenfragen hervorgepresste Andeutungen über vorhergegangene Kriegslisten, gegenseitige Herausforderungen, verwegene Trotzbietungen und Handstreiche; die unzähligen, während der Kriegsoperation, im Gebirge bereits gewechselten Wiederholungen gegenseitiger Schmähreden gar nicht mitgerechnet. Bis endlich dem Prinzen Queché die Schleife von Prinz Rabinal's Wurfseil über den Kopf kam. Natürlich Alles, angesichts von Himmel und Erde und mit Vorbehalt der schliesslichen Empfehlung in deren Schutz. Zuletzt resumirt Queché-Achi den Inhalt des ersten Actes in seiner achten Wider- und Wiederrede mit der zustimmenden Erklärung: „Nun wohl, so sey es denn also, tapferer Krieger, Rabinal-Achi! Wenn du die Meldung meiner Gegenwart angesichts deines Herrn, innerhalb der grossen Mauern seines grossen Palastes, machen willst, so mache die Meldung. Der Himmel und die Erde beschützen dich, Galel-Achi, o Rabinal-Achi!" Er ist das wohl zufrieden, nachdem er nämlich für seine Freilassung und gestattete Rückkehr in sein Gebirge dem Prinzen Rabinal goldene Berge, unter den verwegensten Wiederholungen, umsonst versprochen hatte. Nicht für alles Gold der Berge und Thäler von Beleh-Mokoh und Beleh-Chumay liesse Prinz Galel-Achi Rabinal-Achi ein so bratenreif gebeiztes königliches Wild aus der Schlinge. Im Uebrigen aber „und hierauf, mein Herr und sehr lieber Vetter, bitte ich den Himmel und die Erde, dass sie euch in ihrem heiligen Schutz behalten."

Verfolg und Ausgang haben wir angedeutet, und können jeder weitern Relation über Inhalt und Beschaffenheit der drei

noch folgenden Scenen oder Acte entübrigt seyn. Es sind ja doch nur eben so viele Schallbecken, die den ersten Act wiederhallen. Mehr als ein solcher Schallhohlspiegel, ein solcher auf dem Thron aufgepflanzter Resonanzkörper ist auch König Hobtoh nicht. König Hobtoh, und die beiden Prinzen, versorgen, als dreifaches Echo aufgestellt, den ganzen Dialog. Nur Sklaven kommen noch zu Worte, oder zu einigen Echosylben: Rabinal-Achi's Favorit-Sklave Ixok-Mun, der sich zweimal dem Prinzen Queché-Achi entgegenstellt, als dieser den Prinzen Rabinal, der ihn im Walde losbindet, mit seiner Toltekischen Keule und seiner Yaqui-Axt niederzuschmettern droht; und dann, als Prinz Queché dieselbe Mord- und Todschlagsprahlererei wörtlich vor König Hobtoh wiederholt und auf diesen losfuchtelt. Ausser Ixok-Mun producirt sich noch ein Sklave als sein eigenes Echo, der dem Prinzen Queché-Achi u. a. den mit Speisen und Humpen besetzten Tisch hinstellt. Bei dieser Gelegenheit hält Queché-Achi in seiner dreizehnten Rede folgende Ansprache an König Hobtoh: „Ist diess euer Tisch und euer Trinkbecher? Das ist ja aber meines Grossvaters Schädel, den ich hier sehe und betrachte! Sollte etwa dem Meinigen Aehnliches bevorstehen? Wäre es auch meiner Hirnschale beschieden, ausgeschnitzt und bemalt zu werden von Innen und Aussen? Da werden denn einst meine Söhne und Vasallen, wenn sie niedersteigen von meinen Bergen und Thälern, um wegen der Plünderung des Pek und Cacao zu unterhandeln, rufen: „Seht da den Schädel unseres Ahnherrn, unseres Vaters!... Und dieser mein Armknochen hier wird als Trommelschlägel, in Silber gefasst, auf dem Toponoroz [1]) wirbeln, dass die Mauern meines grossen Palastes von dem Getöse widerhallen, und der Himmel und Erde erbeben innerhalb der grossen Veste und der mächtigen Burg" . . . Leert aber doch seines Grossvaters Trink-Hirnschale auf die Gesundheit des eignen, sich eine ähnliche Bestimmung zutrinkenden Schädels. Bei solcher Gesprächsfärbung kann von einer Charakterzeichnung nicht die Rede seyn; höchstens von tätowirter. Ein Charakter setzt eine eigenartige, zweckbewusste Persönlichkeit voraus; hier kommen blosse Instincte zum Ausdruck; wilde Naturlaute, abwechselnd zwischen prahlender

1) Tun, Kriegstrommel.

Kampfwuth und listigem Entwischungstrieb. Jener grauenhafte Todesenthusiasmus des skandinavischen Helden, der im Schlangenthurm, von dem scheusslichen Gewürm schon umflochten und zerfleischt, seine Heldenseele in einen Dithyrambus der Qualenverachtung ausjauchzt, worüber die Götter in ihrer Asenburg erschrecken, und entsetzt aufspringen von ihren goldenen Stühlen — ein solcher, das Ugolino-Laokoon-Geschick übergrausende Heldentod liegt noch im Bereiche der poetischen Tragik; denn das Grässlichste ist hier Symbol des Sieges menschlicher Geistesfreiheit und Willensstärke über die Naturgewalt und ihre Zerstörungs-Wildheit; über den Naturdämonismus in seiner scheusslichsten Gestalt. Und diese Geistesfreiheit, diese Willensstärke bilden eben den tragisch-heroischen Charakter, der mit dem furchtbaren Tode ringt und ihn niederkämpft, wie Herakles den Thanatos in Euripides' Alceste. Ja dessen peinvoller Todeskampf die Agonie, das letzte Röcheln des Todes ist, den der Leidensheld überwindet und unter seiner Heldenwucht gleichsam begräbt. Wo aber die Menschen selbst die Schlangen spielen, die einen Helden thatsächlich zerfleischen und auffressen, welcher sich ihnen seinerseits schlangenlistig zu entwinden strebt: da haben wir den blossen Schlangenthurm ohne Helden. Ein derartiges Schauspiel kann unmöglich ein „véritable drame" genannt werden, wofür es unser würdiger Abbé de Bourbourg ausgiebt.

So wäre denn unsere Geschichte bis an den Ostrand Asiens vorgedrungen, weit hinaus über die goldenen Säulen, die Alexander der Gr., nach der Sage, an den Pforten der Sonne aufgestellt. Von Asiens goldener Sonnenwiege nahm unsere Geschichte den Flug hinüber nach Amerika's westlichen Gebieten, dem goldenen Mausoleum der Sonne, einem Sonnengrabe, gross wie die halbe Welt, und an welchem wir Sonnenkinder knieend fanden, die ihre goldene Mutter in goldenen Tempeln anbeteten, welche auch für sie, das Sonnenkindervolk, zu Gräbern wurden, für sie und ihr Inca-Reich. Aus diesen goldenen Gräbern schwang sich unsere Geschichte, wie der Sonnenvogel aus seiner Feuergoldgruft, empor gen Anahuac in's Aztekenreich, den Geistern der in der Schlacht Gefallenen zugesellt, die, nach einer Azteken-Sage, die

Sonne auf ihrer Bahn durch den Himmel begleiten mit Chorgesang und Tanz, und während ihrer Sonnenfahrt Wolken und buntbefiederte Vögel beseelen, damit diese die lieblichsten Melodien und süssesten Lieder in den Blüthen und Düften des Paradieses sängen. [1]) So folge denn auch unsere Geschichte dem Sonnenwagen auf dem Rückwege in die alte Welt: die Strahlenwiege des alten Drama's, wie die Strahlenwiege seiner beiden Schutzgottheiten, des Sonnengottes, Apollon, und des flammengeborenen Dionysos. Die Strahlenwiege des indischen Bühnengottes auch; des Indra, des Amrita-Spenders zugleich, wie Dionys des ambrosischen Weines. Zu herrlichster Sonnenwiege aber erst benedeit und begnadet; zur himmlischen Strahlenwiege des Drama's der mittlern und neuen Zeit aber erst aufleuchtend, als des Menschensohnes Heimathswiege, der, wirklich erschienen im Fleische geschichtlicher Wahrheit und Verkündung, alle Mythengötter auslöschte, aufgehend über die Welt, als ihre geistige Sonne, als der Lichtquell geistiger Erhellung und Befreiung, und als solcher Sonnengott auch leuchtend der Welt des Drama's der christlichen Völker; der Welt des Drama's, das Ihn bedeutet; des Drama's, das Sein poetisches Veronika-Tuch, worauf Sein heiliges Antlitz sich abgeprägt; eines Drama's, dessen aufopferungsseligster Liebesheld Er ist. Er allein ein Liebesheld, der in jedem wahren, poetisch wahren Drama für die Menschheit, für ihre Erlösung und ihr Heil, ihr zeitliches und ewiges Heil, immer wieder von Neuem stirbt. Ach, und unser erster Blick auf unserer Rückkehr mit dem Sonnenwagen fällt auf sein Leidensdrama; auf die gewaltigste, erschütterndste Welttragödie; auf den Schauplatz seiner übermenschlichen Leiden, bei deren Anblick sich die Sonne verfinsterte, die wir jetzt begleiten; fällt unser erster Blick auf den

Leidenden Christus [2]) (*Χριστὸς πάσχων*),

das erste christliche Passionsdrama, das älteste Mysteriendrama, das seinen Liebesopfertod am Kreuze feiert, dem auf Golgatha ragenden, welterhellenden Leuchtpfahl aller kommenden Geschlechter und ihrer Dramen.

1) Sahagun, lib. 3. Apend. Torquemada l. 13, c. 48. Presc. I. p. 34. — 2) Die Tragödie *Χριστὸς πάσχων*, angeblich vom heil. Gregor von Nazianz, herausg. von A. Elissen. Leipzig, 1835.

Der Prolog verheisst dem Freunde des Zusammenstellers dieser, dem heil. Gregor von Nazianz zugeschriebenen, aus 2640 meist Euripideischen Versen bestehenden Cento-Tragödie[1]) „fromme Stunde zu dichterischem Genuss." In den Worten des Euripides soll er die geheimnissvolle Lehre der Erlösung aus dem Munde der jungfräulichen Mutter des Herrn und von dessen geliebtestem Jünger vernehmen (v. 3 ff.):

νῦντε καὶ Εὐριπίδην
Τὸ κοσμοσωτήριον ἐξερῶ πάθος,
Ὅθεν μαθήσῃ κλεῖστα μυστικῶν λόγων,
Ὡς ἐκ στόματος μητροπαρθένος κόρης
Μύστου πεφιλμένουτε τῷ Διδασκάλῳ.

Geneigtes Ohr denn leihe mir,
Vernehmend in Euripideischem Gesang
Des Welterlösers Leiden. Der Mysterien
Geweihte Worte hörst du aus dem Munde selbst
Der jungfräulichen Mutter, aus des Jüngers Mund,
Der sich des Herrn und Meisters Vielgeliebten preist.

Den Jammer der Mutter soll der Freund hören, den Jammer um die Schuld des Stammvaters der Menschheit.

Die Eintheilung in fünf Acte rührt von Elissen her. Die erste Scene des ersten Actes (*πρᾶξις Α'*) versetzt uns vor Jerusalem auf den Weg, der nach der Stadt führt. Es ist die Stunde vor Tagesanbruch in der Nacht von Donnerstag auf Freitag, der Tag der Kreuzigung Jesu. Die Mutter des Herrn (*Θεοτόκος*) ergiesst ihr Herz in Klagen über die Arglist der Schlange und das Strafgericht Eva's, mit Anklängen an die erste Rede der Amme Medeia's bei Euripides, an dessen Troerinnen, Hekabe u. s. w. Sie beruft sich auf ihre von keiner irdischen Lust entweihte Jungfräulichkeit. Nicht den Opfertod des Sohnes habe der Engel verheissen, der sie als des Erlösers Mutter begrüsst, sondern endloser Herrschaft Seligkeit. Ihre Gemüthsverfassung zeigt schon hier jenes durchgängige Hin- und Herfluthen zwischen Klageergüssen über den trauervollen Ausgang der göttlichen Verheissungen, und der Verherrlichung des Erlösungswerks. Darin haben die Anfechter des ästhetischen Werkes dieser ersten

1) Gesch. d. Dram. II. S. 264.

christlichen Mysterie einen psychologischen Widerspruch erblicken wollen, der uns aber, wenn er wirklich vorhanden, blos als eine Folge der disparaten, widerspruchvollen Form eines solchen Cento erscheint, eines aus alt-classischen Lappen zusammengeflickten Schlauches, mit dem Inhalt einer neuen Lehre und Botschaft. So tritt denn hier bereits Maria's Bestreben hervor, sich über das ihr durch Offenbarung kund gewordene Unglück so lange als möglich zu täuschen, diese Täuschung aber gleichwohl mit den Götter- und Schicksalsanklagen der griechischen Tragik zu verbrämen.

Mittlerweile ist der Frauenchor eingetreten, der verworrenen Lärm aus der Ferne vernimmt und Funkeln von Waffen im Fackelglanz erblickt. Die Frauen theilen der Mutter d. H. die erhaltene Kunde mit: „Von verruchten Händen stirbt dein Sohn." Maria beschuldigt den Chor eines Vergehens, dessen sie sich selbst zeihen könnte; der Lästerung nämlich, weil er den Mord des Ewigen, göttlich Geborenen für möglich hält. Phädra's gegen ihre Amme gerichteten Worte [1]) bieten der Mutter d. H. die bequeme Handhabe zu dem Vorwurf:

Ὦ δεινὰ λέξασ᾽ οὐχὶ συγκλείσεις στόμα
Καὶ πᾶν μεθήσεις ἀπρεπὲς ῥῆμ᾽ ἐκφέρειν;

Verkünderin des Unglücks! schliesst dein Mund sich nicht? . . .
Du sagst, dass — ewig, wie er ist — er nicht mehr ist?

Die Rüge von Euripides' Phädra in den Vorhalt einer Sünde gegen ein vom Nicänischen Concil (325 n. Chr.) geheiligtes Dogma [2]) zugespitzt, das giebt eine Cento-Phrase, die selbst den christlichen *ὁμηροκέντρων* [3]) verblüfft hätte.

Nun erscheint ein Bote mit dem ausführlichen Bericht an Maria von dem Verrathe des Judas und der Gefangennehmung des Herrn. Die Mutter nimmt den Eingang des von eklektischen Auszügen aus den Synoptikern durchspickten Botenberichtes mit Worten der Elektra [4]) entgegen, und bricht, nachdem er zu Ende, in einen Strom heftiger Verwünschungen

1) Hippol. v. 353 und 498 ff. — 2) L. M. Eisenschmid, Ueber die Unfehlbarkeit des ersten allgemeinen Concils zu Nicäa. 1830. S. 36. — 3) Anthol. gr. von Fr. Jacobs herausg. Leipzig 1813. Vol. I. p. 32—33. — 4) Eur. Orest. v. 655 ff.

gegen den Verräther aus mit Hippolyts [1]) Ausruf: *Ὦ γαῖα μῆτερ, ἡλίουτ' ἀναπτυχαί.* Die Apostrophe lautet in unserem Drama wie folgt (v. 267 ff.):

Die Mutter des Herrn.

O Mutter Erde, o ihr Himmelstriche all,
Welch unheilvoller Kunde Laut vernahm mein Ohr!
So ward vollbracht die Schandthat von dem Jünger, den
Du, Sohn, mit Räthselworten oft den Freunden schon
Bezeichnet, denn wohl kanntest du den Schuldigen.
O Schändlichster! — zu milde nenn' ich so dich noch —
Du that'st es, du verriethest des Wohlthäters Blut,
Du, Unhold, warst's! — welch Andrer, ob auch feindlichen
Gemüthes, mochte solches rathen oder thun?
Weh' dem Verruchten, dem die Rache naht! er büsst
Es schwer, dass er den Jüngernamen schändete.
Wo denkst du, Wucherseele, deiner Bosheit Frucht
Zu ernten? Athmest du nach solcher Unthat noch?
Bargst du im Schoss der Erde tief noch nicht den Leib?
Denn dort dich zu verbergen ziemt dir, oder zu
Vergehen, von des Himmels Wetterstrahl ereilt.
O Abscheu! o du maasslos Grundverhasstester,
— Den Missethäter mein' ich, der den Herrn verrieth —
Du trugest es, dem Meister dich als Freund zu nah'n;
Du kamst, du kamest zu ihm, feindlich grollend ihm,
Dem Vater und dem ganzen menschlichen Geschlecht.
Anreden konntest du ihn, konntest küssen ihn,
Verrathen, Freundeswort' im Mund, im Herzen Gift!
Und jetzt, nachdem du diess verübtest, wagst du es,
Ruchlosester, noch Sonn' und Erde anzuschauen?

.

Gedenk des Guten, Judas, das von ihm dir kam;
Aus finstrer Nacht des Irrwahns führt' er dich an's Licht,
Als Heiland liess des Heiles Tag er dich auch sehn;
Zahlloser Wunder Huldgeschenk verlieh er dir;
In seiner Auserwählten Schaar nahm er dich auf,
Zu richten einst die Stämme Israels mit ihm.
Den Säckel hatt' er deinen Händen anvertraut,
Auch nicht des Mangels eiteln Vorwand liess er dir.
Ein Dieb von jeher warst du; glaub' nicht, dass es ihm
Entging, doch gütig straft' er dich mit Worten nicht,

1) v. 601.

Ob du mit frecher Rede auch dich wider ihn
Vergingst; vor deiner Missethat längst kannt' er dich.
Und wusch auch dir die Füsse doch, die zum Verrath
Dich trugen, brach für dich auch das geweihte Brot.
Das hat er dir, o Schändlichster, gethan, und du
Verkauftest ihn, verschmähtest schnödes Blutgeld nicht,
Da du doch Alles hattest. Drückte Mangel dich,
Möcht' er vielleicht die Habsucht noch beschönigen;
Doch nicht ein Wort des Vorwands hast du jetzt, den Mund
Zu öffnen und das Wort zu reden deiner Schuld.

. .

So nun erscheinend wagst du, Elender, das Licht
Zu schauen? wähnst du, Gottes ew'ge Herrschaft sei
Gestürzt? verhöhnst die Wage der Gerechtigkeit?
O böser Keim, du wurzelst nicht in menschlichem
Geblüt, aus bittrer Wurzel sicher sprossest du,
Entstammst dem Urverderber, dann dem Neid, dem Mord,
Und was an argen Früchten sonst die Erde trug.
Dass Gott dich so geschaffen, geb' ich nimmer zu,
Wohl wissend zwar, dass jedem freier Wille ward.
Nicht rettet Gott den Widerwilligen mit Gewalt!
Heimtückischer, Ruchloser, Mörder, was hast du
Verübt! Verkäufer dessen, der dir wohlgethan!
Doch Er, auf den ich hoffe, Er, der meines Sohns
Erzeuger, rottet mit dem Flammenstrahl dich aus.
Fluch dir, Scheusel'ger, der die Freundschaft schändlich brach,
Verworfenster, für den des Abscheus Wort zu gut,
Denn den Betrug am schwersten trifft der Grimm des Herrn!
O Sohn, warum hast du den Menschen deutliche
Merkmale, falsches Gold zu kennen, nur verliehn?
Und warum giebt es, vor dem Uebelthäter sich
Zu hüten, nicht ein körperliches Zeichen auch?
Doch willst du, selbst wohl kundig, nicht dass wir es sey'n.
Tod und Verderben treffe als verdientes Loos
Den Frevler! Fluch dem Mörder, dem Verworf'nen Fluch!
Weh' ihm! Ich aber will den Sohn noch athmend sehn,
Ob ich auch hier schon, von des Schmerzes Stachel tief
Durchbohrt, schwer seufze und in Thränen jammervoll
Ausbreche! Quillt dem Weibe doch die Thräne leicht!

An diese Herzensentladung der hl. Jungfrau knüpft Elissen einige mittheilungswerthe Betrachtungen [1]): „Mit Recht,“ sagt er,

1) Vorrede, S. XCVIII.

„bemerkt der neueste Schriftsteller über diess Thema, gleichfalls ein katholischer Priester, Hr. Lalanne, in seiner Dissertation sur l'authenticité, etc. p. 35, mit Berufung auf Villemain's Tableau de l'éloquence chrétienne etc., dass gerade der Charakter der Jungfrau, wie er im χρ. π. erscheint, eher für, als gegen die Autorschaft des angeblichen Verfassers zeuge, der darin Niemand anders, als sich selbst geschildert habe. Wer die Werke Gregors, heisst es dort, zumal seine Gedichte, gelesen und durchdacht habe, wer sein Leben und seine innersten Gedanken inmitten der Wechselfälle, die es so stürmisch machten, kenne, werde hier denselben Ausdruck lebhafter und überspannter Empfindungen wiederfinden, dieselben Ergüsse eines Gemüthes ohne Falsch, den nämlichen naiven Ausbruch des Schmerzes, dasselbe unaufhörliche Gemisch von Seelenstärke, die er aus reiner und erhabener Quelle geschöpft, und von menschlicher Schwäche, die beständig am Rande des Abgrundes der Verzweiflung schwebe: — kurz, das Siegel Gregor's sey dem Werke unverkennbar aufgedrückt: der missvergnügte Freund des hl. Basilius sey es, den man darin vernehme, der unglückliche Bischof von Sasima, der entmuthigte Patriarch von Constantinopel, der trübsinnige, melancholische Einsiedler von Nazianz, und bei alledem doch der Gerechte, der heilige Priester, der hochherzige Vertheidiger der Kirche. Unter der Aufzählung der Schattenseiten hätte vor Allem nicht fehlen sollen: der fanatische Eiferer gegen den abtrünnigen Kaiser; denn wer die στηλιτευτικοί gegen den todten Julian liest, den der heilige Mann auch in seinen Gedichten (παρθενιῆς ἔπαινος v. 457) als ein κακὸν Βελίαο βέρεθρον signalisirt, wird an den Geist und Ton gerade dieser Schriften durch die frappanten Anklänge daran in den Invectiven der Gottesgebärerin gegen den Verräther am lebhaftesten erinnert werden und es wohl nicht für eine lästernde Herabwürdigung, die dem grossen Kirchenvater absolut nicht zuzutrauen sei, erklären, wenn derselbe, so wie die Menschen ja überhaupt von jeher Gott selbst nach ihrem Bilde schufen, hier der Mutter Gottes keinen schlimmern Charakter als seinen eigenen lieh."

Der letzte Vers ist aus Euripides' Medeia v. 928:

Γυνὴ γάρ εἰμι κἀπὶ δακρύοις ἔφυν.

Ein zweiter, von Blindheit durch Jesus geheilter Bote

tritt auf, und meldet die Verurtheilung Jesu durch die Schriftgelehrten, den Hohenpriester Kaiphas und dessen Schwiegervater, Hannas, an ihrer Spitze. Diese Kunde empfängt die Jungfrau mit Ausbrüchen des bittersten Jammers und Lebensüberdrusses, denen Euripides' Orestes [1]), Medeia [2]) und Hippolytos [3]) den nöthigen Versvorrath liefert. Als Maria die Todesart: Kreuzigung, erfährt, drückt sie ihren Jammer mit Theseus' Worten im Hippolyt aus [4]):

> Weh mir; den Anfang schlimmster Kunde sprichst du aus.
> Ja auf ein Meer des Elends blick' ich hoffnungslos
> Hinaus . . .

Nicht um den Sohn wolle sie klagen, seiner Göttlichkeit eingedenk, sondern um das Volk der Hebräer. Der Chor ermahnt sie zu schweigen, da der Tod ihres Sohnes entschieden sey. Ihr Einspruch dagegen kehrt wieder: heftig leugnet sie die Möglichkeit des Todes des Messias; folgt aber der Aufforderung, an einen Platz vorzuschreiten, wo sie den Kreuzigungszug sehen könne. Alle treten, heisst es in der Anweisung bei Elissen, einige Schritte seitwärts an einen Platz, der die Aussicht auf den Weg nach der Richtstätte und auf den Kreuzigungszug gewährt.

Wehklage Maria's beim Anblick ihres in Fesseln hingeschleppten Sohnes (v. 445 ff.). [5])

v. 453:

> Weh! was beginn' ich, Elende, mir bricht das Herz!
> *Αἲ αἴ, τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται.* [6])

Sie fleht um den Trost eines Wortes von Jesu; um die Erlaubniss, ihn berühren, seine Füsse umschlingen zu dürfen, und wirft sich, in Thränen gebadet, den Begleiterinnen in die Arme (466 ff.):

> O Qual! mein Herz verblutet; was beginn' ich mir . . .
> Weh mir! des Elends, des Verderbens Maass ist voll.
> Seit ich des Sohnes todesdüstern Blick gesehn,
> Ist Tod mein Ziel, ertrag' ich nicht des Lebens Last

1) v. 859 ff. — 2) v. 1293. — 3) v. 354. — 4) v. 822 ff. — 5) Vergl. Med. 1008 ff. — 6) Med. 1042.

v. 475:

Denn alle Seile spannten ja die Feinde aus:
Ἐχθροὶ γὰρ ἐξίασι πάντα δὴ κάλων. [1])

Der Chor bekennt sich selbst rathlos, und warnt, mit Medeia's Worten, sich der Wuth des rasenden Pöbels nicht auszusetzen. Maria fügt sich der Meinung Aller mit einem Worte Hektors. [2]) Die Scheu, das Geheimniss von Jesu Geburt auszusprechen, überwindet der fürchterliche Augenblick (v. 517):

Gleichviel! das Unheil naht, ich muss, ich muss
Die Zunge lösen . . .

Betheuert nun vor dem Thor ihre jungfräuliche Keuschheit mit den heiligsten Eiden (v. 518—531); betheuert, dass ihr selbst die Vorstellung irdischer Liebeslust fern. Auch hierzu finden sich die Parallelstellen bei Euripides [3]); aber keine in der gesammten Tragik der Griechen zu der Situation, getragen von einem solchen Leidenshelden, einem Sohn, der an seiner Mutter in solchem Aufzug vorüberwandelt, entgegen einem solchen Leidgeschick. Fürwahr, unter den Wundern jener Zeit wäre diess nicht das kleinste: wenn die neue Botschaft eines so ungeheuern, über die Welt hereingebrochenen Pathos, eines solchen, alle classischen Ausdrucksformen zerreissenden Pathos — wenn diese, schon im vierten Jahrh. nach dem geschichtlichen Vorgang, ihre Kunstgestalt erschwungen hätte, bevor sie in einem zweitausendjährigen ununterbrochenen Kampfe um die ihr gemässe, ihrem unendlich reichern, gefühls- und ideentiefern Inhalte entsprechende Kunstform die Unzulänglichkeit jenes classisch-tragischen Styls erprobt hätte; zunächst an dem Flickwerksversuch eben eines derartigen, aus Fragmentstücken der zerfallenen griechischen Tragödie, wie aus Mosaikstiften, zusammengesetzten christlichen Drama's erprobt hätte; bevor sie noch ihren selbeigenen und selbständigen Kunstkörper sich konnte erstritten und bevor sie, gleich einem der Blutzeugen der geschichtlichen Messias-Tragik, ihren kunstverklärten Leib aus diesen Kämpfen der Selbstgestaltung konnte errungen und gewonnen haben. Von solchem Gesichtspunkte aus betrachtet, würde unser erstes christliches Passionsspiel selbst jenen classisch eifervollen und gelehrten Schulmännern, einem

1) Med. 278 ff. — 2) Rhes. v. 137. — 3) Hippol. 990 ff. u. 1026 ff.

J. J. Vossius [1]), Valckenaer [2]), J. Lipsius [3]), bis herab auf den jüngsten und letzten, Herrn Eichstädt [4]), vielleicht weniger verdammenswerth, möglicherweise wohl gar, auch mit ästhetisch-kritischem Maassstabe gemessen, als ein anerkennenswerthes, wo nicht bahnbrechendes Ausgangswerk an der Markscheide der alten und der mittlern Zeiten erschienen seyn. Der jüngste und letzte besagter Schulmänner, Herr Eichstadius, geräth in Harnisch über die Jungfräulichkeits-Versicherungen der Mutter Jesu auf dessen Todesgange, und schüttet den Galläpfelabsud seines classisch-ästhetischen Tintenfasses über die schmerzdurchseufzten Betheuerungen ihrer auch körperlichen Makellosigkeit aus, die doch das Gottesgericht, die Marterproben ihrer Mutterthränen und des namenlosen, ihr Mutterherz durchlohenden Qualenfeuers bezeugen. Eine besonnene, weise Schulkritik hätte, unseres Bedünkens, zunächst danach zu fragen: ob der Dichter seiner Aufgabe und seinen Idealen gemäss seine Wirkungen anlegte; ob er vom Mittelpunkte aus den selbstgezogenen Ideen- und Empfindungskreis bewegt, und ob der Dichter es verstanden, seine Zuhörer oder Leser in diesen Kreis zu bannen. Die Aufgabe des Verfassers unseres christlichen Leidensspieles, worin bestand sie? Die Dogmen galt es, die Lehrmeinungen der ersten Kirche, die dazumal in Streitschriften und Predigten, wie eine werdende Welt, eine neue geschichtliche Menschheitsbildung gleichsam, gährend durcheinander kämpften, in die Gemüther der Gläubigen mittelst dramatischer Veranschaulichung und mit Hülfe der ihr eigenthümlichen Erregungen und Erwecknisse, mit Hülfe herzrührenden und erschütternden Mitleidens und Erbangens, als offenbarte Glaubenswahrheiten zu prägen. Es galt, die dramatische Inhaltsfülle der Evangelien zum ersten Male auch in dramatischer Form auszusprechen; die messianischen Weissagungen der Propheten, Sibyllinen, der heiligen und heidnischen Urkunden, nun auch durch den Mund der zu jener Zeit grössten tragischen Autorität, des Lieblingsdichters zugleich von Kaiser Julianus, dem geschwo-

1) Instit. poet. II. c. 14 §. 9. — 2) Vorrede zu s. Ausg. von Eurip. Hippolyt. Leyden 1768. 4. p. XI. — 3) De cruce II. c. 9. Opera omn. T. III. p. 1182. — 4) H. C. A. Eichstadius, Drama christianum, quod Χριστὸς πάσχων inscribitur, num Greg. Naz. tribuend. sit. 1816.

rensten Feinde der Christus-Lehre, — durch den Mund des Euripides bekräftigen, bezeugen, besiegeln zu lassen. Ein dramatischer Palimpsest gleichsam sollte geschaffen werden, aber von entgegengesetzter Art, wo nämlich durch die Schriftzüge des classischen Textes die neue Lehre und Heilsverkündung hindurchschimmere und hervorblühe. Das erste Passionsspiel, der leidende Christus, es sollte an jene Prophetenleuchte von Mosis Volksbefreiungs-Mission, an jenen brennenden Dornbusch, gemahnen können: Wie der dürre Strauch in der Flammenhülle unversehrt blieb und als ihr Geäder gleichsam hervorschien: dass ähnlich auch das abgestorbene Strauchwerk der classisch-tragischen Ausdrucksweisen und Formen aus der Feuerhülle der neuen Heilslehre; als unverzehrte, von ihr erhellte, aber nicht sie, die Offenbarungsflamme, nährende und unterhaltende Brennreiser, hervorleuchten durfte. Ein Drama war als ein Weinberg des Herrn zu pflanzen, wo um die Weinpfähle des heidnischen Bacchus sich die Reben Christi schlingen und die Trauben seines Himmelreichs reifen und schwellen sollten. Eines dieser Dogmen ist die Mutterjungfräulichkeit, die selbst die classische Schulästhetik als Symbol einer geistigen Empfängniss wird gelten lassen dürfen; einer Erlösungsmission, ausgehend und erfüllt vom heiligen Geist der Geistigung einer in Fleischlichkeit ganz und gar versunkenen, gottentfremdeten Menschheit. Was hat es denn nun gar so Anstössiges, für die Schulästhetik gar so Aergerliches, und dramatisch Unzulässiges, wenn in unserer ersten Dogmen-Mysterie die Mutter des Heilands, beim Anblick ihres zum Kreuzestod an Stricken geführten Sohnes, wenn diese Mutter, durch schmerzlich weihevolle Berufungen auf ihre Jungfräulichkeit, die von ihr ungekannten leiblichen Geburtswehen geistig, wenn man so sagen darf, nachholt, und sie in solchem Augenblick als Todesqualen, als Agonien ihrer Seele, ihres Mutterherzens, durchkämpft? Hätte ein solches Seelenleid darum nicht die tragische Mitleids-Berechtigung, die Elektra's Jammerklage ob ihrer verwaisten, gattenlosen Jungfrauschaft ansprechen darf — darum nicht, weil es blosses Seelenleid, nichts wie Seelenpein, der reine, lautere Seelenjammer ist? Lassen wir der ästhetischen Dogmatik ihre Verketzerung der als dramatisches Passionsspiel erläuterten Dogmenlehren, aus den ersten Jahrhunderten nach der wirklichen Passionsgeschichte, nach

dem geschichtlich beglaubigten Todesgange Christi, und hören wir mit dem Seelenohr jener Zeitstimmung die Mutter des Heilands nach fernen Offenbarungswundern aus der Fülle ihres peindurchwogten Herzens deuten. Wir folgen, wie bisher, den Fusstapfen des Herausgebers und Uebersetzers unserer Leidens-Mysterie.

Maria belehrt hierauf ihre Genossinen über das Wunder der göttlichen Gnade gegen die Menschheit, mit Hülfe — und das ist nicht das kleinste Wunder — mit Hülfe von Belegsversen eines heidnischen Weissagers, des Teiresias in Euripides' Bakchä (v. 285 ff.). Die Menschheit, lehrt sie, konnte von dem Unheil, das Adams Fall über sie gebracht, nur durch das Opfer des Sohnes erlöst werden. Die Familien- und Stammes-Urschuld der griechischen Tragödie dehnt die christliche Mysterien-Tragik, im Geiste einer die ganze Menschheit umfassenden Heilssühne, auf das Gesammtgeschlecht aus. Alle Väterschuld wurzelt, nach der Poetik des Mysteriendrama's, in der Uebertretung des ersten Gottesgebotes, aus fleischlichem Gelüste und in Folge der Einflüsterungen des Lügengeistes, des Erbfeindes der Menschheit. Von solcher Erbsünde konnte sich die Menschheit nicht aus eigener Kraft erlösen, die ihr ja eben durch jene auf das ganze Menschengeschlecht, mit des Fleisches Erbtheil, übertragene Schuld seines Stammvaters gebrochen ward. Das sündenvolle Fleisch konnte nur durch den Gott des Geistes entsündigt; das Anstiften des Menschenfeindes nur durch die allerbarmende Menschenliebe Gottes wirkungslos; der entweihte Adam im Menschen nur in Kraft seiner Heiligung durch den Geist Gottes sündenfrei werden. Wie stand das zu bewirken? Den von Gottes Hauch beseelten Menschenleib hatte des Versuchers Athem befleckt. So musste denn Gottes heiliger Geist sich ganz und gar eintauchen und einsenken in einen Menschenleib, und dessen Schuldlosigkeit durch eine leidvolle Aufopferung, zur Sühne der an dem Gesammtkörper der Menschheit haftenden Adamsschuld, bewahrheiten und besiegeln. Des Menschengeschlechtes unermessliche, lawinenartig angewachsene Urschuld konnte nur durch die vollkommene Unschuld des gotterfüllten Menschensohnes getilgt werden, der, als Vertreter und Sachwalter Gottes zugleich und der Menschheit, zur Versöhnung Beider sein Blut als Opfersühne hingab.

Nichts Anderes lehrt der grosse Kirchenheilige, dem unser Passionsdrama zugeschrieben wird, in seinen Predigten, Briefen und Gedichten. Seine Soteriologie, oder Erlösungslehre, bewegt sich um ähnliche Anschauungen und Begriffe, die auch das Drama vom leidenden Christus erfüllen. Die Wohlthaten der Erlösungsanstalt bestehen, seinen Ausführungen zufolge, vorzüglich darin, dem Menschen das wieder herzustellen, was durch den Ungehorsam Adams verloren gegangen ist. Als Wirkungen des Todes Jesu bezeichnet der h. Gregorius von Nazianz: unsere Entsündigung; die Besiegung des Satans und die Wiederherstellung des göttlichen Ebenbildes im Menschen; die Unsterblichkeit des von Sünden geläuterten Fleisches.[1]) Als der allgemeine Zweck der Menschwerdung Gottes in Christo wird von Gregorius die sittliche Rettung des Menschengeschlechts angegeben[2]): die tragische Katharsis der ganzen Menschheit. Diese Rettung setzte er in die Heiligung, Beseligung und Vergötterung des Menschen, und verband damit die Idee, dass sich Gott darum in Christo mit allen Theilen der menschlichen Natur vereinigt habe, damit sie alle durch diese Verbindung geweiht und geheiligt wurden, und damit das Göttliche, mit der menschlichen Natur verbunden, dieselbe, wie der Sauerteig die Masse, stärkend und verbessernd durchdringe.[3]) Desswegen musste Christus auch alle irdischen Zustände durchleben und in alle menschlichen Verhältnisse bis zur tiefsten Schmach und Erniedrigung eintreten, damit alles Menschliche, auch das Geringste, durch diese Herablassung der Gottheit geehrt und gereinigt, und unter allen Beschränkungen das Bild eines göttlichen Lebens verklärt, und als ewiges Vorbild der Menschheit dargestellt werde.[4]) Die eigentliche „Rehabilitation des Fleisches", und eine in Wahrheit göttliche; nicht jene „Emancipation des Fleisches", die unsere Fleischfliegen aus den dreissiger Jahren den Französischen nachsummsten, gleich diesen, ihre Emancipationsbrut ablegend in Novellen, Romanen und Dramen.

„Ueberhaupt bezeichnet Gregorius," — führt Ullmann in der

1) Orat. XXXVIII, 13. p. 671 ed. Bened. — 2) Orat. XXX, 2. p. 541. — 3) Orat. XXX, 21. p. 555. Vergl. Carl Ullmann, Greg. v. Nazianz, der Theologe. 1825. S. 450 ff. — 4) Orat. II, 23. u. 24. p. 24. 25.

angeführten Schrift weiter aus — „die Menschwerdung in Christo als den eigentlichen allgemeinen Vereinigungspunkt für Gottheit und Menschheit, durch welchen die Gottheit zur Beglückung der ihr entfremdeten Menschen sich herabgelassen hat, und die Menschheit zu göttlicher Beseligung emporgehoben werden soll.“ Geht der kathartische Heilzweck der Tragödie nicht auf eine ähnliche Beseligung und Erhebung aus? Wir finden bei Gregorius, wie bei vielen Kirchenlehrern dieser Zeit, den Gedanken häufig wiederkehren: Gott ist Mensch geworden, damit der Mensch Gott werde: Die wahrhaftige Erfüllung jener arglistigen Versucherworte des Lügengeistes: „Und werdet seyn wie Gott“ [1]); eine Erfüllung, womit der Menschensohn der Schlange den Kopf zertrat, und den durch ihren Gifthauch der Verwesung anheimgefallenen Menschenleib unsterblich weihte, durch „immer höhere Annäherung zu göttlicher Heiligkeit und Seligkeit; immer reinere Wiederherstellung und Verklärung des göttlichen Ebenbildes im Menschen.“ [2])

Drama und homiletische Schriften, beide sind von demselben Geiste beseelt: was hindert uns — um von den verschiedenen Codices, dem Cod. Matritens., Monacens., Venetus, den sieben Pariser Codd. u. s. w. und um von ältern gewichtvollen Autoritäten, Lambecius, Labbeus, Yriarte, und wie sie noch heissen, gar nicht zu reden, die alle unser Drama dem heil. Gregorius von Nazianz beilegen — was hindert uns, mit stimmberechtigten Männern neuerer Zeit, mit Augusti [3]), Villemain [4]), Lalanne [5]) u. A. die Aechtheit unseres Drama's anzuerkennen und den grossen Kirchenlehrer Gregor v. Nazianz für den ursprünglichen Verfasser zu erklären? Möchte auch seine Tragödie zu verschiedenen Zeiten eine mehrfache Ueberarbeitung erfahren haben. Im Verfolge wird die Annahme ihre Rechtfertigung finden und zu noch weitern Ermittelungen vielleicht Anlass bieten.

In Bezug auf Maria's Wiederholungen, Widersprüche und ermüdende Redeergüsse bemerkt Ellissen [6]) sehr richtig: „Der hier

1) Genes. 3, 5. — 2) ϑεὸν ποιῆσαι καὶ τῆς ἄνω μακαριότητος τὸν τῆς ἄνω συντάξεως. Orat. II, 22. 23. — 3) Quaestiones patristic. 1816. — 4) Journ. d. Sav. 1845. p. 385 ff. u. 395 ff. Tabl. de l'éloqu. chrét. au 4me siècle. p. 148. — 5) Dissert. de l'authentic. etc. — 6) Vorrede S. CV. ff.

(v. 596 ff.) am prägnantesten ausgesprochene Gegensatz ihrer stets festgehaltenen Hoffnung und der ihre Sinne gleichwohl bemeisternden, von Zeit zu Zeit zum höchsten Paroxysmus der Verzweiflung sich steigernden Trauer giebt den einfachen Schlüssel zu den vielgerügten Widersprüchen in Maria's endlosen Expectorationen —, deren monotone, vielfach geschmacklose Form und weitschweifige Ausspinnung man tadeln mag, die aber auch in ihren Motiven als psychologisch unwahr verwerfen zu wollen, uns ungerecht scheint."

Andachts- und vertrauensvoll vernimmt der Chor (v. 598—604) die Offenbarungen der Mutter. Als diese aber wieder einem Verzweiflungsanfall erliegt, ruft der halbe Chor mit Schrecken (v. 617 ff.):

Weh', wehe mir!
Du klagst und weinst, und dunkel bleibt mir, was du sprichst.
Bald redest du, was sich das Ohr zu hören scheut,
Ja, was die bange Seele mit Entsetzen füllt,
Bald sprichst du muthvoll, beides aber fass' ich nicht.

Der Dichter war sich also dieser Schwankungen bewusst, die auch nur der feinern Uebergangstöne ermangeln, um für kunstgerecht und psychologisch wahr zu gelten. Der zweite Frauenhalbchor vergleicht seine Unfähigkeit gegen die Uebermacht des Missgeschicks anzukämpfen, wie der Frauenchor in Euripides' Hekabe [1], mit Schiffern im Sturm.

In dem dritten Boten, der nun erscheint, glaubt Ellissen den Apostel Johannes erkennen zu dürfen, und knüpft daran die treffende Bemerkung: Es liege in dem Inhalt der drei Botschaften, welche die Jungfrau nach einander empfängt, eine gewisse Steigerung der Wichtigkeit und des Interesses, nach welcher eine analoge Klimax in der persönlichen Bedeutsamkeit der sie überbringenden Boten als dem Geist und Geschmack dieses Gedichtes durchaus entsprechend erscheint. Bei dem ersten Boten, der den Verrath des Judas und die Gefangennehmung des Herrn meldete, war in Ermangelung jeder nähern Bezeichnung nur an einen Anhänger Jesu im allgemeinen

1) Troad. 681—691.

Sinne zu denken. Der zweite, der geheilte Blinde, der den Verlauf und Ausgang des Gerichts über den Heiland verkündete, stand, als ein Zeuge seiner Wundermacht, schon in einem nähern bedeutungsvollern Verhältniss zu ihm. In Bezug auf diesen letzten endlich, dem die Sendung ward, der heiligen Mutter die Erfüllung des göttlichen Verhängnisses, die Vollziehung des Bluturtheils über den Sohn, zu berichten, und dadurch ihren Entschluss, ihm jetzt selbst zum Fusse des Kreuzes zu folgen, zur Ausführung zu bringen, liegt von vorn herein die Annahme nahe, dass der Dichter ihn als dem Herrn noch inniger verbunden habe bezeichnen, und dadurch die Theilnahme an seiner Botschaft habe erhöhen wollen.

Die Steigerung, nach dem persönlichen Gewicht der Boten und hinsichtlich ihrer Beziehung zum Heiland, darf — folgern wir weiter — zugleich auch als eine dramatische Steigerung betrachtet werden, die sich jedoch von der Botenfolge in der attischen Tragödie darin unterscheidet, dass in dieser die mit der nahenden und eingetretenen Katastrophe schritthaltenden Botenberichte Steigerungsmomente der ihrem Abschluss entgegeneilenden Handlung bezeichnen, ohne Bezugnahme auf den Charakter des Boten selbst, dessen Persönlichkeit völlig aus dem Spiele bleibt. Hier aber, in unserem christlichen Sühnespiel, tritt die persönliche, aus ihrer mehr oder minder nahen Beziehung zum Leidenshelden und dessen Erlösungszwecke folgende Bedeutung der Boten als ein dramatisches Steigerungsmoment zu dem objectiven der Handlung und Katastrophe. Die Person, der Charakter, selbst dramatisch untergeordneter Figuren, hebt sich in dem christlichen Drama, wie in dem ihm entstammten der Folgezeiten, entschiedener aus der dramatischen Handlung heraus, als dies der Kunstbegriff der griechischen Tragödie, namentlich in Betreff von Nebenpersonen, gestatten durfte. Bei den Boten tritt noch ein erwägenswerther Umstand hinzu, dass nämlich im christlichen Drama die Handlung selbst die Botschaft zu ihrem Ausgangs- und Endpunkt hat; dass sie ganz und gar vom Geiste derselben durchdrungen wird; dass der Angelos der griechischen Tragödie sich in der christlichen zum himmlischen Boten verklärt, von dem Engelgruss der Verkündigung bis zu dem glänzenden Engel in des Heilands Grabe nach der Auferstehung.

Weihet doch die messianische Sendung den Heiland selbst zum Sendboten seines himmlischen Vaters. In die Botschaft geht mithin die Handlung des christlichen Drama's auf, wie diese wieder in das Erlösungswerk, den Heilzweck, in die Heiligung der ganzen Menschheit aufgeht, durch ein blutiges, leidenvolles Liebesopfer bewirkt, das in dem Göttlichen sich selber darstellt; im Gegensinne zu den Katastrophen des griechischen Sühnespiels, wo der Gott die Schuld des Leidenshelden eintreibt und sich an seinem Opfer rächt. Aus den symbolischen Ideen des christlichen Drama's fliesst sonach einmal: die höhere Bedeutung der dramatischen Persönlichkeit, je nach ihrer Beziehung zum Göttlichen und seinem Heilzweck: zur Heiligung der Menschheit; fliesst ferner eine unendlich geistigere Läuterungstragik, eine Katharsis, von deren Tragweite Aristoteles keine Ahnung hatte, und die erst als die Erfüllung seiner Katharsis-Idee zu gelten hat. Wie eng, wie peinlich eng erscheint die Oedipus-Sühne mit dieser Sühnidee verglichen! Wie anschaudernd, wie versöhnungswidrig die tragische Unschuld des in Gräuel und Verbrechen unbewusst getauchten Oedipus, im Vergleich mit diesem gottdurchleuchteten Bewusstseyn einer Selbstaufopferung zur Sühne und Vergöttlichung der Menschheit, voll Liebeserbarmen selbst gegen die Peiniger und Verräther! Der einzige Prometheus des Aeschylos ist von der Weissagung der christlichen Prometheus-Mysterie und Tragik durchzuckt. Die Tragödie des Aeschylischen Prometheus schliesst sich in dieser Beziehung an die jüdischen Propheten an, und ist die grösste der Sibyllen. Das Verhalten der Aeschylischen und christlichen Prometheus-Tragödie wurde, betreffenden Ortes, näher dargelegt. [1]) Was auf die moderne, in Shakspeare culminirende Tragödie von den christlichen Mysterien und Passionsspielen übergegangen, wird sich späterhin ergeben. Vielleicht sehen wir dereinst die in unserem ersten Passionsdrama, dem Christos Paschon, waltenden Anschauungen und speculativen Dogmen in dem Shakspeare-Drama aus ihrem mystischen Lichtnebel als helle poetische Ideen-Sterne hervortreten und ein messianisches Menschheits-Drama durchleuchten, das den tiefen Sinn der Erlösungsbotschaft, in Form weltgeschichtlicher Losungen, als

1) Gesch. d. Drama. I. S. 320 ff.

kunstpoetisches Bühnenspiel klar und deutlich aussprechen, die innerste Bedeutung der christlichen Mysterien als weltliches Evangelium offenbaren, die beiden Prometheus-Mysterien wohl gar, die des Aeschylos und des Dichters vom „leidenden Christus", zusammenflechten und verschmelzen dürfte. Oder sollte der Shakspeare des „leidenden Christus" noch kommen, und die Tragödie aller Tragödien noch zu dichten seyn? — Halten wir uns zunächst an unsern Christos Paschon, den Protoplasten des christlichen, mithin auch unseres ganzen mittelalterlichen und neuzeitlichen Dramengeschlechtes, und scheuen wir vor der Erklärung nicht zurück, dass wir in dem ursprünglichen Verfasser desselben, der für uns kein anderer, als der grosse Kirchenlehrer, Gregorius von Nazianz ist — dass wir in ihm zugleich den Kirchenvater des Drama's der Folgezeiten erblicken; ja in ihm, seinen Anschauungen und speculativen Lehrmeinungen nach, den Schöpfer der Poetik dieses Drama's, den christlichen Aristoteles verehren dürfen, der mit den Aussprüchen des Tragikotatos seine Theologie, seine dogmatischen, als Christus-Tragödie vorgetragenen Lehrbegriffe durchwob. In diesem Sinne für das mittelalterliche Passionsspiel und dessen Folgedrama ein christlicher Aristoteles und Prometheus-Dichter zugleich, schuf Gregorius, dem griechischen Drama der Natursymbolik gegenüber, aus Euripideischen Trümmerstücken eine dramatisch versbeipielte Symbolik geistiger Blutsverwandtschaft und Wesenseinheit (ὁμουσία) zwischen dem Menschensohne, als geschichtspersönlichem, nicht blos mythischem, Repräsentanten der ganzen Menschheit, und seinem in ihm verherrlichten Vater, den Christus selbst auch als den himmlischen Vater des von ihm entsündigten und, gleich dem „verlornen Sohn", dem Vater zurückgeführten Menschengeschlechtes bezeichnete und bezeugte. Nicht die Furcht vor einem geweissagten Sohne erzwingt hier, vom himmlischen Vater, wie von Zeus in Aeschylos' Prometheus, die Erlösung. Die Liebe bewirkt sie. Die Liebe des geweissagten, des messianischen und wirklich erschienenen Sohnes zum Vater. Die unendliche, den Vater in der Menschheit und diese in ihm vergötternde Sohnesliebe, in welcher sich wieder nur die allerbarmende Liebe des Vaters offenbart. Die dreieinige gottdurchglühte Liebe von Vater, Sohn und Menschheit, als geistigem Ebenbilde Gottes, — eine solche Liebe

bewirkt im christlich-prometheischen Passionsspiele die Erlösung und Befreiung. Nicht um Thronentstürzung des Vaters durch den Sohn, nicht um Herrschaftsentreissung und oberste Zwinggewalt, wie in der griechischen Prometheus-Tragödie, fallen hier eiserne Schicksalswürfel; schallen hier eiserne Hammerschläge auf blutige, durch Hände und Füsse getriebene Keile und Nägel. Der Befreiung vom bösen Geiste solcher Weltherrschaft und Zwinggewalt, vom Teufel Legio und den Legionen Teufeln, die in den Eingeweiden der von ihnen besessenen Welt toben; der Befreiung und Erlösung von dem „bittern Tyrannen", dem πικρὸς τύραννος, wie Gregorius wiederholt den Satan, den Vater aller Lügengewalt und Recht verhöhnenden Machtherrschaft, nennt — der Befreiung von diesem bittern Tyrannen-Vater galt das Aechzen, das Weinen von Blut und Wasser, der Todesschrei des christlichen Leidenstitanen am Marterpfahle von Golgatha. Und kein tobend Fluchschnauben, kein titanentrotziger Erlösungsschrei schallte von den qualdurchstöhnten Lippen des wirklichen, historisch-wirklichen Messias-Prometheus, wie dort des Aeschylos nur mythischer Phantasie-Titan, nur symbolischer Sohn der Erde und des Himmels, grausenerregend, gleich Donnerkeilen, schleudert. Als unendliches Liebeserbarmen entrang sich dieser Wehruf der durchstochenen Brust des christlichen Menschenbefreiers. Als Barmherzigkeitsschrei der Liebe seufzte der grosse evangelische Märtyrer der Menschheit seine göttliche Seele aus.

Nur wenige Augenblicke vor diesem letzten Seufzer erscheint in unserm Leidensdrama der dritte Bote vor der Mutter, der er sich selbst als des Meisters „trauervollen Jünger" (λυγρὸς ὢν μύστης v. 647) ankündet. Mit Maria's Aufbruch zum Kreuzigungsplatze, nachdem sie vom Jünger den Hergang bei der Kreuzigung vernommen, schliesst die erste Abtheilung. Die zweite eröffnet der Platz vor dem Kreuze Christi. Die Personen der Scene sind: Christus am Kreuze. Die Mutter des Herrn, Johannes der Theolog (der Evangelist). Chor, Petrus, Soldaten, Volk.

„Jetzt erkenn' ich klar," ruft die Schmerzensmutter (806):

> Die eig'ne Thorheit, dass mein Trauern nichtig ist,
> Und dass in nichtige Worte sich mein Schmerz ergoss . . .

Mit diesem Ausruf tritt eine Peripetie im Pathos der Mutter ein,

unmittelbar vor der Katastrophe, dem Sterbeseufzer des Sohns. Ihre erste Anrede an den Heiland (v. 700 ff.) soufflirte ihr Jo aus Aeschylos' Prometheus (v. 609 ff.). Sie ruft ein dreifaches Wehe über ihres Sohnes Mörder (v. 716 ff.) mit Hekabe's Worten aus Euripides' Troaden v. 624. Christus spendet ihr sanften Trost, indem er ihr seinen geliebtesten Jünger als neuen Sohn übergiebt. Er verweist ihr das Uebermaass der Trauer (v. 730 ff.), mit Belegstellen aus Eurip. Medeia v. 922 und 1012. Maria entgegnet: Sie trauere nicht blos um ihn, sondern auch um das Verderben, das um seines Todes willen dem Volke drohe (v. 741 ff. Med. 791 ff.). Für diesen Dialog, bemerkt Ellissen [1], sind die Medeia, und nächst dem, der Hippolyt stark in Anspruch genommen. Die Verse 809 ff. enthalten eine kurze Episode, die Villemain [2]) als eine der gelungensten des Gedichtes hervorhebt. Der Chor hört Petrus in reuiger Zerknirschung über die Missethat seiner Verleugnung seufzen und jammern. Die Mutter d. H. redet ihm ermuthigend zu, und fleht den Sohn, das Vergehen seiner menschlichen Schwäche zu verzeihen. Christus gewährt es. Er ermahnt die Mutter, sich vom Kreuze zu entfernen. Sie hört den Sterbeschrei des Sohns.

(v. 809 ff.)

Chor. Horch! o horch!
Maasslosen Jammers Töne dringen mir zum Ohr,
Die Stimme hört' ich, hörte lauter Seufzer Schall,
Ein Flehn zu Gott gleichwie von herbster Qual entpresst.
Seht! Petrus ist's, der trefflich sonst gepriesene,
Der dort zurückweicht, trostlos, thränenvoll, zerknirscht,
Zum Höchsten fleht er, wie der schwersten Schuld bewusst.

Die Mutter des Herrn.
Was weinst du, Petrus? Schlimmes zwar vollbrachtest du,
Doch von der Gnade ausgeschlossen bist du nicht.
Verzeih ihm, Sohn, geliebtes Kind, du Wort des Herrn!
Die Sünd' entkeimt der menschlichen Gebrechlichkeit;
Er fehlte, weil er zagte vor des Volkes Wuth.

Christus. Geh hin in Frieden, hehre Mutter, reine Magd!
Weil du für ihn gebeten, lös' ich Petrus' Schuld.
Gehorcht' ich deinen Worten doch von jeher schon,
Um deines heilig frommen Sinnes willen gerne,

1) Vorrede S. CX. ff. — 2) Journ. des Savants 1848 p. 395.

Und nicht nur dessen denk' ich, was du selbst vermagst;
Bussfert'gen Thränen weigr' ich nicht der Gnade Lohn,
Der Sünden Fesseln lösen sie mit Wunderkraft.
Dich aber mahn' ich: hege gegen Keinen Groll,
Auch gegen die nicht, die mich frevelnd hier erhöht.

Die Mutter des Herrn.
O deines milden, ewig gnadenreichen Sinns!
Im Drang der Qual auch wirst du dem Geschlecht nicht feind,
Zürnst denen nicht, die ruchlos dich an's Kreuz erhöht.
Denn wer, o Sohn, ertrüge deines Grimmes Wucht?
Wer hielte deinem allgewalt'gen Zürnen Stand?

Christus. Geh' jetzt! entweiche aus der Widersacher Schwarm;
Was du mit mir beredet, theils schon ist's vollbracht,
Des Andern aber denk' ich, ist die Zeit erfüllt;
Aus deiner Seele banne weitre Sorge drum.

Die Mutter des Herrn.
Mich trifft, ich seh's, mein Schicksal, mich Armselige.
— Weh, weh mir! welchen grauenvollen Schmerzensschrei
Erhebst du, meine Wonne, meines Herzens Lust?
Mit welchem bittern Tranke löschtest du den Durst,
Um den du lauten Wehruf wieder jetzt erhebst?

Chor. Den Ruf vernahm ich, Unglücksel'ge schreckbetäubt.
Das neue Unheil, dem dein lautes Jammern gilt,
Nicht kenn' ich's, doch erfahren möcht' ich's gern von dir.
So sprich, schau hin — ich ahne, weh! Entsetzliches!
Wie ward dein Auge, dein entfärbtes Antlitz starr?

Die Mutter des Herrn.
Still, still, ihr Weiber! das Verderben bricht herein;
Die Stimme dämpft; befragen will ich noch den Sohn.
Denn nah' dem mordenden Verhängniss seh' ich ihn.
Nicht Täuschung ist's; es senkte sich sein hehres Haupt,
Die kurze Rede tilgte rasch der Kräfte Rest.

In der zweiten Scene stehen die Anwesenden um den noch am Kreuze hängenden Leichnam Christi. Wechselgespräche zwischen Maria und Johannes, in Parallelstellen aus Med. und Hippolytos. Joh. ermahnt die Verzagende zur Geduld. Er stellt ihr, als Ersatz für ihre gegenwärtige Trauer zukünftige höchste Ehren auf Erden und im Himmel in Aussicht. Diese Stelle ist allem Anschein nach von einer späten Hand interpolirt, da der canonische Cultus der Mutter Gottes erst in der Synode zu Ephesus 431, also etwa 40 Jahre nach Gregor's Tode, sanctionirt ward. Bald stellt sich Joseph v. Arimathia, begleitet vom Jünger

Nikodemus, ein, mit Allem, was zur Abnahme vom Kreuze erforderlich. Joseph räth Marien, eilends aus der Nähe der rohen Wütheriche zu weichen, nachdem er durch Johannes von dem Lanzenstoss des Longinus erfahren. Sie aber — zum grossen ästhetischen Aergerniss von Ellissen (s. CXVII), das wir keineswegs theilen — sie bleibt und giebt selbst Anweisung, wie sie den Leichnam vom Kreuze nehmen sollen (v. 1301—5):

Mutter des Herrn.
Empfang den Sohn in deine Arme, zieh ihn her
Zu dir; umfass ihn nun und richt empor den Leib,
Das Haupt ihm auch, den Nacken stütze mit dem Arm
Dort von der Rechten; — haltet ihm die Seiten hoch.
Johannes. Breit' aus die Arme, Herrin, sammt den andern Frau'n;
Nehmt hin den Todten, der den Todten Leben giebt.
Ihn tragen helf' ich selbst euch, wie ich nur vermag.

Die Weheklage der Mutter über des Sohnes Leichnam in ihren Armen enthält pathetische Züge von dichterischer Schönheit. Henricus Carolus Abrah. Eichstadius, Jenaer Professor vor 50 Jahren, wusste freilich nicht, wie er seinem „Ekel" über diese Lamentationen genug Worte, geschweige Gedanken leihen solle: „Taedet plura transcribere." [1]) Ein Eloquentiae ac Poeseos P. O. sollte schon um der Scene willen, wo Euripides' Hekabe an der Leiche ihres Sohnes Polydoros jammert, die Trauerklage der Maria, den Nachhall von jener, nicht gar so tädios abwehren, corrugatis naribus, wenn sie ihm als älteste „Marienklage" und Ahnmutter aller Stabat mater dolorosa keine Ehrerbietung einflössen konnte. „Man kann," bemerkt darauf bezüglich Elissen [2]), „man kann diesen Widerwillen vom Standpunkte des geläuterten Geschmacks aus gerechtfertigt und gleichwohl das sich darauf stützende Verdammungsurtheil gegen einen Dichter ungerecht finden, auf dessen eigene Ausdrucksweise, wie auf die Art der Benutzung seines hier besonders reichlich ausgebeuteten Musterdichters (Euripides), der Geist und Geschmack der heiligen orientalischen Poesie, wie er namentlich in einigen Schriften des alten Testamentes sich kund giebt, ohne Zweifel den wesentlichsten Einfluss übte."

1) a. a. O. p. 27. — 2) S. CXVII.

Die Mutter des Herrn.

So fass' ihn denn, den Todten, unglücksel'ge Hand!
Weh', Weh' mir! was erblick' ich? Wen berühr' ich hier?
Wer ist es, der als Leiche mir in Armen liegt?
Wie drück' ich, heil'ger Scheu und Ehrfurcht voll, ihn an
Die Mutterbrust? wie mach ich meinem Jammer Luft?
Vergönne mir, dich Todten anzureden, Sohn,
Mit Küssen zu bedecken den geliebten Leib.
Sei mir gegrüsst, zum letzten Mal Gesehener,
Den ich gebar, den von den Frevlern jetzt erwürgt
Zu sehn, mir das Verhängniss grausam vorbehielt!
O lass mich deine heil'ge Rechte küssen, Sohn!
Geliebte Hand, die oft ich fasste, dran ich mich
Emporhielt, wie der Epheu an des Eichbaums Kraft!
Erloschnes Licht des Auges, vielgeliebter Mund,
Holdsel'ge Züge, edles Antlitz meines Sohns!
O dieser sanften Lippen anmuthreiche Form!
Hauch Gottes, der den gottentstammten Leib des Sohns
Wie Himmelsduft umwitterte und der mein Herz,
Spürt' ich nur seine Nähe, jedem Gram enthob.
Warum doch wollt'st du sterben diesen Tod der Schmach?
Was lässest du die Mutter dein beraubt zurück?
O dürft' ich dich begleiten in des Todes Haus!
Wie viel ist sterben besser, denn dich sterben sehn!
Bringt Trost mir dein geschloss'nes Auge? spendet ihn
Dein stummer Mund? Wie trag' ich's, hier zu weilen noch?
Von Himmelsduft umhauchter Leib, umsonst hat dich
Als zarten Säugling also meine Brust genährt?
Vergebens zehrt' ich mich in Müh' und Sorgen auf
Seit deines Daseins wunderreichem Anbeginn?
Viel Leid trug ich bei deinem Leben, vieles jetzt,
Sohn des Allmächt'gen, deinetwillen, da du starbst.
Zuerst der ersten Schickungen gedenk' ich nun.

Eichstadius aber ruft mit Pathos: πάϑος nullum! (p. 27.)

Die zweite Abtheilung schliesst, gegen Anbruch der Nacht, mit Hinwegtragung des todten Gottmenschen (Θεοβρότου) nach dem nahen Grabe. Der Schauplatz der dritten Abtheilung stellt den Eingang des Felsengrabes im Garten Joseph's von Arimathia vor. Nacht. (v. 1537 f.):

Die Mutter des Herrn.

In's Haus der Hölle stiegst du jetzt hinab, das Licht
Des Tages auszubreiten in der Finsterniss . . .

(v. 1575):

Wenn dein Zorn das Volk
Der Juden durch der Waffen Macht von hinnen will
Verstossen, führst du feindlich in diess Land das Heer
Der Römer.

Johannes, der Apostel-Theologe, verkündet (v. 1638):

Mensch ist Er und ist Gottes Sohn, ist selber Gott.
Ἀνὴρ ὅδ' ἐστὶ καὶ Θεὸς Θεοῦ γόνος.

Und wär' er auch nur das, wofür ihn David Strauss (Teste David cum Sibylla) und Ernest Renan ausgeben, so bleibt er doch der Anbetenswürdigste und Gotterfüllteste aller Menschensöhne. Hat ihn doch als solcher ein Grösserer als jene Beiden anerkannt; hat Christum doch Baruch Spinoza für die vollkommenste Offenbarung der göttlichen Weisheit angesehen: . . . „de aeterno illo filio Dei, hoc est, Dei aeterna sapientia, quae sese in omnibus rebus, et maxime in mente humana, et omnium maxime in Christo Jesu manifestavit“ [1]) etc.

Nun folgt die Beisetzung Christi in Joseph's Grabe. Zeit und Stunde: Die zweite Hälfte der Nacht vom Freitag auf den Sabbat. Maria, die Mutter d. H., fordert ihre galiläischen Begleiterinnen auf, sich vom Grabe mit ihr zu entfernen. Der Chor verhält sich völlig schweigsam während dieses ganzen Actes. Der Chor wandelt überhaupt in unserem ersten Passionsdrama, wie im Traumschlafe, und nur so nebenher mit, als Schatten des „obmutuit.“ Der Bühnenchor soll erst wieder in der aus den Mysterienspielen hervorgegangenen Oper erwachen und auferstehen. Bis dahin wird er im Kirchenchor, in der Gemeinde, seiner Urbedeutung gemäss, als das Volk in Person, bei den geistlichen Spielen mitwirken. Vom Grabe zurücktretend, bleibt die Mutter des Herrn am Aussenthor des gewölbten Eingangs zu demselben mit den Begleiterinnen stehen. Die lange Standrede Maria's, wie sich Ellissen ausdrückt, enthält Visionen über die Höllenfahrt Christi, nach dem Apokryphen-Evangelium des Nikodemus. Das Mysterium der Höllenfahrt führt zu Betrachtungen über die glorreiche Wiederkehr des Heilandes, über

1) Epist. XXI ad Henr. Oldenb.

die von ihm gestifteten heiligen Weihen, für deren Bezeichnung die des Dionysos in Euripides' Bakchä „eine wohlbenutzte Ausbeute liefern mussten.“ Es ist wohl mehr als das. Die wohlbenutzte Ausbeute regt zu sinnender Betrachtung auf, über das Ineinandergreifen der hellenischen und christlichen Symbole; der naturdienstlichen Weihen und der Mysterien der Religion des Geistes, als Inbegriff der Wahrheit, als Gottes-Offenbarung in seiner Wesenheit, deren noch im Naturgeist versunkene Ahnung die Bakchos-Mysterien bedeuten dürfen; wie das im Brod und Wein von Jesus eingesetzte Abendmahl die mythische Idee des Bakchos-Cultus historisch geistigt und lichtet, als historische Thatsache feststellt und den symbolischen Act der Erinnerung an des Stifters geschichtliche Person bedeutet; seine Liebeserinnerung an sein Wandeln im Fleische, an seinen Leib und sein Blut, womit er für seine göttliche Sendung einstand. Diese historische Verwirklichung, Erfüllung und Verklärung des natursymbolischen Sinnes der Bakchos-Weihen bezeichnet eben die wirkliche Gegenwart des Erlösers durch den Geist im Brod und Wein; den beiden in den Eleusinischen Mysterien, als Segensgaben der Demeter und des Dionysos, gefeierten Naturspenden, die aber erst durch die Aufnahme in den lebendigen Leib und das beseelte Blut und durch Umwandelung in diese eingehen in ein höheres Leben und theilhaftig werden des Geistes, und als solche auch nur Wahrzeichen seyn können der Erinnerung an Dessen Leib und Blut, der beides eingesetzt zur Beglaubigung und Bewahrheitung des Geistes, für den er zu zeugen gesandt ward. Brod und Wein sind auch für Gregorius sichtbare Zeichen unsichtbarer Güter und Wahrheiten; Zeichen der Erlösung (*τύποι τῆς σωτηρίας*); für uns zugleich Gedenkmale der Erlösung von der Naturvergötterung der Eleusinischen Weihen durch den Stifter der Geistes-Weihen. Das Opfer des Abendmahls ist dem Gregorius ein sichtbares Abbild der höchsten göttlichen Heilswahrheiten, *ἀντίτυπον τῶν μεγάλων μυστηρίων;* derjenigen „grossen Mysterien“ aber auch, kraft welcher die beiden Naturgaben, Brod und Wein, im Geiste genossen werden; im Geiste ihres Einsetzers, als Mahl der Erinnerung an das Fleisch und Blut des Osterlammes, das in ihm zum Heil und zur Befreiung der Menschen geopfert ward; zum Heil ihres Lebens, ihres Handelns und ihrer

geschichtlichen Entwickelung. Im Brod und Wein wird des Heilands Leib und Blut geistig genossen: πνευματικῶς τὴν σάρκα τοῦ κυρίου ἐσθίουσιν.[1]) „Ich bin das Brod des Lebens" . . . „Ich bin das lebendige Brod, es wird ewig leben; und das Brod, das ich geben werde, ist mein Fleisch, welches ich geben werde für das Leben der Welt"[2]) . . . „Wer mein Fleisch isset und trinket mein Blut, der bleibet in mir und ich in ihm."

Im Einklange mit solcher Vergeistigung und Vollendung der Mysterien-Idee dürfen wir auch das aus den christlichen Weihen des Geistes hervorgegangene, in der Stiftung des Abendmahls, in der Erinnerungs-Opferwandelung vorgebildete Drama, dürfen wir das christliche, das vom Geiste Christi erfüllte Geschichtsdrama, das Drama der in ihm persönlich gedachten Menschheit, dürfen wir dies erst als die beflügelte, lichte Psyche begrüssen, die aus der Puppenschale der ägyptisch-orphischen Weihen sich erhob. In der Auferstehung des Heilands aus den Grabestüchern feiert auch das Drama seine Auferstehung aus den Wickeltüchern und Banden der natursymbolischen Mysterie; und feiert in des Heilands Verklärung zugleich die Transfiguration seiner geschichtlich messianischen Cultusmission, emporschwebend aus den Hüllen der Naturvergötterung im Lichtglanze einer geistig menschlichen Verherrlichung und innerer Göttlichkeit.

. . . . καὶ καταστήσεις τὰ σὰ
Μυστήρι', ἵν' ᾖς ἐμφανῶς Θεὸς βροτοῖς.
. . . . Die heiligen Weihen stiftest du,
Dass sich den Menschen deine Gottheit offenbart . . .

nimmt Gregorius' Gottesmutter (v. 1563) den Bakchen des Euripides aus dem Munde, zur Verherrlichung des Christos-Dionysos, den die Geschichte des von nun an sich entwickelnden Drama's auch als dessen Schutzgott, Heilstifter und Erlöser um so mehr zu feiern und zu verehren hat, als sein Geist die Geschichte der Folgezeiten selbst durchdringt und erfüllt. Das eigentliche geschichtliche Drama, das die Geschicke der Menschheit, die Ideen der Weltgeschichte aus den Tiefen des Menschenherzens entwickelt und darstellt, hat erst Jesus von Nazareth geschaffen.

1) Macar. Homil. XXVII. — 2) Joh. IV, 10 ff.

Vor dem Aufbruch Maria's mit ihren Begleiterinnen findet noch ein weitläufiges Gespräch zwischen Johannes und Joseph v. Arimathia statt auf Euripides' Kosten. Die Entwickelung des Dogma's vom Sündenfall und der Erlösung (v. 1634 ff.) bestreitet Johannes grösstentheils aus eigener Tasche. Ehe Joseph mit Nikodemus aufbricht (v. 1787 ff.), bittet er Johannes und die heilige Jungfrau um Beistand im Gebete zu Gott, zur Besänftigung seines Zorns gegen das jüdische Volk, als dessen Fürsprech Joseph erscheint. Hierauf entfernt er sich mit Nikodemus. Johannes wiederholt seine Aufforderung an die Mutter und ihre Begleiterinnen, ihm in sein Haus zu folgen, und sich dort, da schon die Morgendämmerung nahe, zur Ruhe zu legen, wie ihnen bereits in Euripides' Rhesos (v. 518) bemerkt worden.

Im vierten Act ist es Sabbat, den auch das Drama zu feiern scheint. Es ruht vor dem Hause des Johannes mit der Mutter Jesu und ihren Begleiterinnen aus, die den Sabbatmorgen erwarten. Nur die Wehklagen der Mutter kennen keinen Sabbat. Sie begrüsst ihn mit einem Jammergruss. „Wie lange noch," fragt der Frauenchor (v. 1841 ff.),

> Gedenkst du so zu sitzen, schlaflos, starren Blicks?
> Sieh hin, schön glänzt der Morgen . . .

Ein Bote meldet die Versiegelung und Bewachung des Grabes. Hier fällt unser Act, mit den Grabwächtern um die Wette, in einen tiefen Schlaf, und schläft den ganzen lieben Sabbat-Tag in Einem Strich, und erwacht erst in der Nacht vom Samstag auf Sonntag mit der vierten Scene, wo die Mutter d. H., der Chor und Maria Magdalena aus Johannes' Haus heraustreten; letztere auch zum erstenmal aus dem Chor herheraustritt. Die Mutter d. H. fordert zur Salbung des Leichnams Jesu auf; rathet aber, erst Kundschaft auszusenden. Maria M. erbietet sich, als Späherin zum Grabe zu gehen. Die beiden Marien begeben sich zusammen nach dem Grabmal. Der Chor bleibt zurück, um bis Tagesanbruch der Ruhe zu pflegen. Der Act zieht den Vorhang als Decke über die Ohren, und schläft bis zur Auferstehung im fünften Act. Dieser stellt den Eingang des Grabes zur Schau, und beide Marien in der Morgendämmerung. Auf dem Grabe wird der Engel sichtbar. Er verkündet

den beiden Marien, dass der Erstandene nach Galiläa geeilt sey. Euripides wird von den Evangelien abgelöst, deren Berichte wörtlich die Scenen füllen. Der Botenbericht ist ein Convolut von Erzählungen in der Erzählung und von Dialogen in der Erzählung. Der Bote berichtet den Bericht des Grabwächters im Synedrion an die Aeltesten und Priester, und durchflicht den berichteten Bericht mit einer Scene zwischen Kaiphas und Pontius Pilatus. An diesen sich kreuzenden Wirrfäden sehen wir eine spätere, plumpe Hand ihre Puppen regieren. Es könnte die des Tzetzes seyn [1], auf den die Erwähnung des Lykophron im Schlussepilog mit Fingern deutet. Magnin stützt auf Dübner's Annahme die noch weiter gehende Vermuthung: dass die ganze vorliegende Redaction der Tragödie, d. i. ihre Zusammensetzung aus drei verschiedenen Dramen, von jenem Scholiasten des Lykophron, dem Tzetzes, herrühren könne. [2])

Die Oertlichkeit der sechsten Scene befindet sich in der Nähe des Grabes. Im Hintergrunde das Haus der dritten Maria, der Mutter des Marcus. Es ist später Abend. Den Schauplatz betreten: der Chor, die Mutter d. H. Gleich darauf Maria Magdalena. Diese erzählt die Erscheinung am Grabe, was man nicht allein schon weiss, was auch noch im Widerspruch mit dem vorher Erzählten steht. Erst der fünfte Act rechtfertigt die ästhetische Verketzerung der Widersacher dieses Drama's. Sie selbst aber verdienen den Vorwurf eines Mangels an archäologisch-ästhetischer Kritik, weil sie in der Zerfahrenheit dieses Actes und auch einiger Partieen in den voraufgehenden nicht das Ungeschick späterer Flickarbeiter erkannten, und das Abgeschmackte, den Widersinn und die Widersprüche frischweg dem ursprünglichen Verfasser in's Gewissen schoben. Der einzige Magnin macht eine rühmliche Ausnahme, der zwar auch den Werth des Drama's geringschätzig behandelt; aber doch mit kritischer Scharfsicht ein dreifaches Flickwerk, einen Complex von Rhapsodien dreier verschiedener Verfasser, darin erblickte. Dabei erklärt er aber auch für das am wenigsten mangelhafte und zugleich älteste dieser Stücke die Tragödie des heiligen Gre-

1) Dübner Χριστ. π. Praef. p. X. — 2) Journ. d. S. 1849. p. 283. Elissen S. CXXXVIII.

Gottes, quillt; die Heiligachtung ihres Anspruchs auf ihr Gotteserbe: auf Menschenglück und Menschenwürde; die Heilighaltung dieses unveräusserlichen Jesu-Erbes jegliches Menschen, von Seiten der Mächtigen, Genussreichen; um so mehr die unverbrüchlichste der Pflichten quillt: diese beiden Grundrechte auf Menschenglück und Menschenwürde, auf ein menschenwürdiges Leben, in den Armen und Schwachen, in den Hülflosen und Preisgegebenen, in den Belasteten und „Mühseligen", die um ihr täglich Brot Blut schwitzen, in diesen vor Allen wahrzunehmen, denen zum Heil und Frommen doch vorzugsweise der Erlöser erschienen, in der ausgesprochenen Absicht, um ihr Reich zu gründen, das Reich der Beseligung durch verbrüdernde Liebe und Befreiung von allem Uebel. Das Reich Gottes besteht, den Worten des Heilands zufolge, 1) für die Kinder und für die, welche ihnen gleichen; 2) für die von der Welt Ausgestossenen, „die Opfer des socialen Hochmuths, der den guten aber niedrigen Menschen ausstösst" . . .[1]) Selbstbegreiflich besteht hiernach das Reich des Satans: 1) für die Kinder Belials, die, weit entfernt, den Mühseligen, Beladenen, Kummervollen und Nothgebrochenen die Bürde zu erleichtern — denn die eigentlich Gebrechlichen, Krüppel und Lahmen, das sind die im Erwerb gelähmten Armen, und solche Armuth das schwerste aller Gebrechen — weit entfernt, diesen den Erwerb zu erleichtern, pressen ihnen die Söhne Belial's den letzten Blutstropfen aus; schneiden sie ihnen die Erwerbsmittel, Wege und Erwerbsquellen ab, indem sie ihnen die Lebensluft jeder gedeihlichen Thätigkeit, jedes Erwerbseifers abschneiden: die volle staatsbürgerliche Freiheit nämlich, in welcher sich allein die Arbeitskraft und schaffende Betriebsamkeit segenbringend entwickeln und entfalten kann; oder messen und fuchteln ihnen diese Lebensluft mit dem mecklenburger Zollstock zu, dem mecklenburger Junker-Codex, dem hanebüchenen Gesetzbuch. 2) Besteht das Reich des Satans für die Macht- und Gewaltmenschen, die Stellvertreter des „bittern Tyrannen", des πικρὸς τύραννος, als welchen wir schon den heil. Gregorius den „Fürsten dieser Welt" haben bezeichnen hören: jene lieblosen, ver-

1) E. Renan, das Leben Jesu. c. 11. Vergl. Matth. XXII, 2 ff. Lucas XIV, 16 ff. Matth. VIII, 11—12; XXI, 33 ff.

härteten-Macht-, nicht Rechtgläubigen, jene verstockten, mit einer Hornhaut überzogenen Gewaltthäter-Herzen, welche die Belasteten und Mühseligen in Masse, die Erwerbsthätigen als Volk, auf's Blut quälen und ihnen die staatsbürgerlichen Rechte und blutigschwer erkämpften Freiheiten verkümmern, verkürzen, wo nicht gar, wie einen Skalp, mit Einem Schnitt, über den Kopf weg, abstreifen. Für solche Schinderknechte von Verfassungen, solche Abhäuter verbriefter und beschworener Volksrechte, ist die Weltgeschichte das furchtbare Weltgericht, das sie, wie Dornenbündel und stacheliges Unkraut, dem Reiche ihres höllischen Vaters zuschleudert; ist das im Geiste Jesu und in seinem Namen gedichtete Drama das noch schreckenvollere Weltgericht, das ihnen die Selbstverdammniss abfoltert; sie hineinschaudert, hineinängstet in Judas' Verzweiflungswahnsinn; sind die Flammen des Drama's die flüssigen Feuergluthen, die Shakspeare's Mohren weiss brennen, sie aber schwarz, zu Steinkohlen der Hölle; ist das Drama das Schauspiel im Schauspiel, das der „Könige Gewissen“ aus ihrer mit dreifachem Machtpanzer auswattirten Brust herausschreckt, und es hingraust vor ihre Blicke, als bleiches Gespenst, aus welchem des Volkes Stimme, wie Abel's Blut, zum Himmel schreit. Solchen Frevlern schaudert das Drama Ministertische zu Macbeth's Banquettisch, an dem, wie Banquo's Geist, der Geist des gemordeten Volksrechts, dessen blutige Verfassungsleiche, emportaucht, mit so vielen Lücken, hineingeschlagenen Eidbrüchen, mit so vielen Löcherwunden bedeckt, wie Macbeth's gedungene Mörder in Banquo's Leib gebohrt.

Mag die classisch-ästhetische Kritik dem besprochenen Cento-Drama noch mehr am Zeuge flicken, als es schon geflickt ist; so bleibt es doch, als erstes und ältestes christliches Passionsspiel, für die Geschichte des Drama's ein unschätzbares Denkmal, selbst wenn Magnin's unerwiesene Behauptung gegründet wäre, welcher zufolge unser Drama auf die mittelalterlichen Mysterien im Abendlande, wo es bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts gänzlich unbekannt gewesen, keinen Einfluss geübt hätte. [1]) Der einzige Umstand, dass es, wie dargelegt worden, die Keime einer neuen Dramaturgie, die ersten Linien zu dem tragischen Styl des

1) a. a. O. p. 13.

weniger, in seiner dritten Gegenrede, das Körnchen dem Rabinal von der Zunge, käut es noch einmal durch, und spuckt es dem Sieger in's Gesicht mit der höhnenden Bravade: „Ich bin die Tapferkeit, ich bin die Todesverachtung des Königs der Yaqui von Cuneu, der Yaqui von Chahul," und so fort bis zum Schlusssegen: „Der Himmel und die Erde etc."

Der Himmel und die Erde behüte aber auch uns und unsere Leser, dass wir das Dutzend voll machen und den noch zwölfmal zwischen den beiden Tapfern hin und her geworfenen Ruminationsbissen unserestheils wiederkäuen; zumal der ganze Expositionsact, ausser den buchstäblichen Wiederholungsformeln, nichts enthält, als stückweis, mittelst prahlerischer Fragen und Gegenfragen hervorgepresste Andeutungen über vorhergegangene Kriegslisten, gegenseitige Herausforderungen, verwegene Trotzbietungen und Handstreiche; die unzähligen, während der Kriegsoperation, im Gebirge bereits gewechselten Wiederholungen gegenseitiger Schmähreden gar nicht mitgerechnet. Bis endlich dem Prinzen Queché die Schleife von Prinz Rabinal's Wurfseil über den Kopf kam. Natürlich Alles, angesichts von Himmel und Erde und mit Vorbehalt der schliesslichen Empfehlung in deren Schutz. Zuletzt resumirt Queché-Achi den Inhalt des ersten Actes in seiner achten Wider- und Wiederrede mit der zustimmenden Erklärung: „Nun wohl, so sey es denn also, tapferer Krieger, Rabinal-Achi! Wenn du die Meldung meiner Gegenwart angesichts deines Herrn, innerhalb der grossen Mauern seines grossen Palastes, machen willst, so mache die Meldung. Der Himmel und die Erde beschützen dich, Galel-Achi, o Rabinal-Achi!" Er ist das wohl zufrieden, nachdem er nämlich für seine Freilassung und gestattete Rückkehr in sein Gebirge dem Prinzen Rabinal goldene Berge, unter den verwegensten Wiederholungen, umsonst versprochen hatte. Nicht für alles Gold der Berge und Thäler von Beleh-Mokoh und Beleh-Chumay liesse Prinz Galel-Achi Rabinal-Achi ein so bratenreif gebeiztes königliches Wild aus der Schlinge. Im Uebrigen aber „und hierauf, mein Herr und sehr lieber Vetter, bitte ich den Himmel und die Erde, dass sie euch in ihrem heiligen Schutz behalten."

Verfolg und Ausgang haben wir angedeutet, und können jeder weitern Relation über Inhalt und Beschaffenheit der drei

noch folgenden Scenen oder Acte entübrigt seyn. Es sind ja doch nur eben so viele Schallbecken, die den ersten Act wiederhallen. Mehr als ein solcher Schallhohlspiegel, ein solcher auf dem Thron aufgepflanzter Resonanzkörper ist auch König Hobtoh nicht. König Hobtoh, und die beiden Prinzen, versorgen, als dreifaches Echo aufgestellt, den ganzen Dialog. Nur Sklaven kommen noch zu Worte, oder zu einigen Echosylben: Rabinal-Achi's Favorit-Sklave Ixok-Mun, der sich zweimal dem Prinzen Queché-Achi entgegenstellt, als dieser den Prinzen Rabinal, der ihn im Walde losbindet, mit seiner Toltekischen Keule und seiner Yaqui-Axt niederzuschmettern droht; und dann, als Prinz Queché dieselbe Mord- und Todschlagsprahlererei wörtlich vor König Hobtoh wiederholt und auf diesen losfuchtelt. Ausser Ixok-Mun producirt sich noch ein Sklave als sein eigenes Echo, der dem Prinzen Queché-Achi u. a. den mit Speisen und Humpen besetzten Tisch hinstellt. Bei dieser Gelegenheit hält Queché-Achi in seiner dreizehnten Rede folgende Ansprache an König Hobtoh: „Ist diess euer Tisch und euer Trinkbecher? Das ist ja aber meines Grossvaters Schädel, den ich hier sehe und betrachte! Sollte etwa dem Meinigen Aehnliches bevorstehen? Wäre es auch meiner Hirnschale beschieden, ausgeschnitzt und bemalt zu werden von Innen und Aussen? Da werden denn einst meine Söhne und Vasallen, wenn sie niedersteigen von meinen Bergen und Thälern, um wegen der Plünderung des Pek und Cacao zu unterhandeln, rufen: „Seht da den Schädel unseres Ahnherrn, unseres Vaters!... Und dieser mein Armknochen hier wird als Trommelschlägel, in Silber gefasst, auf dem Toponoroz [1]) wirbeln, dass die Mauern meines grossen Palastes von dem Getöse widerhallen, und der Himmel und Erde erbeben innerhalb der grossen Veste und der mächtigen Burg" . . . Leert aber doch seines Grossvaters Trink-Hirnschale auf die Gesundheit des eignen, sich eine ähnliche Bestimmung zutrinkenden Schädels. Bei solcher Gesprächsfärbung kann von einer Charakterzeichnung nicht die Rede seyn; höchstens von tätowirter. Ein Charakter setzt eine eigenartige, zweckbewusste Persönlichkeit voraus; hier kommen blosse Instincte zum Ausdruck; wilde Naturlaute, abwechselnd zwischen prahlender

1) Tun, Kriegstrommel.

Kampfwuth und listigem Entwischungstrieb. Jener grauenhafte Todesenthusiasmus des skandinavischen Helden, der im Schlangenthurm, von dem scheusslichen Gewürm schon umflochten und zerfleischt, seine Heldenseele in einen Dithyrambus der Qualenverachtung ausjauchzt, worüber die Götter in ihrer Asenburg erschrecken, und entsetzt aufspringen von ihren goldenen Stühlen — ein solcher, das Ugolino-Laokoon-Geschick übergrausende Heldentod liegt noch im Bereiche der poetischen Tragik; denn das Grässlichste ist hier Symbol des Sieges menschlicher Geistesfreiheit und Willensstärke über die Naturgewalt und ihre Zerstörungs-Wildheit; über den Naturdämonismus in seiner scheusslichsten Gestalt. Und diese Geistesfreiheit, diese Willensstärke bilden eben den tragisch-heroischen Charakter, der mit dem furchtbaren Tode ringt und ihn niederkämpft, wie Herakles den Thanatos in Euripides' Alceste. Ja dessen peinvoller Todeskampf die Agonie, das letzte Röcheln des Todes ist, den der Leidensheld überwindet und unter seiner Heldenwucht gleichsam begräbt. Wo aber die Menschen selbst die Schlangen spielen, die einen Helden thatsächlich zerfleischen und auffressen, welcher sich ihnen seinerseits schlangenlistig zu entwinden strebt: da haben wir den blossen Schlangenthurm ohne Helden. Ein derartiges Schauspiel kann unmöglich ein „véritable drame“ genannt werden, wofür es unser würdiger Abbé de Bourbourg ausgiebt.

So wäre denn unsere Geschichte bis an den Ostrand Asiens vorgedrungen, weit hinaus über die goldenen Säulen, die Alexander der Gr., nach der Sage, an den Pforten der Sonne aufgestellt. Von Asiens goldener Sonnenwiege nahm unsere Geschichte den Flug hinüber nach Amerika's westlichen Gebieten, dem goldenen Mausoleum der Sonne, einem Sonnengrabe, gross wie die halbe Welt, und an welchem wir Sonnenkinder knieend fanden, die ihre goldene Mutter in goldenen Tempeln anbeteten, welche auch für sie, das Sonnenkindervolk, zu Gräbern wurden, für sie und ihr Inca-Reich. Aus diesen goldenen Gräbern schwang sich unsere Geschichte, wie der Sonnenvogel aus seiner Feuergoldgruft, empor gen Anahuac in's Aztekenreich, den Geistern der in der Schlacht Gefallenen zugesellt, die, nach einer Azteken-Sage, die

Sonne auf ihrer Bahn durch den Himmel begleiten mit Chorgesang und Tanz, und während ihrer Sonnenfahrt Wolken und buntbefiederte Vögel beseelen, damit diese die lieblichsten Melodien und süssesten Lieder in den Blüthen und Düften des Paradieses sängen.[1]) So folge denn auch unsere Geschichte dem Sonnenwagen auf dem Rückwege in die alte Welt: die Strahlenwiege des alten Drama's, wie die Strahlenwiege seiner beiden Schutzgottheiten, des Sonnengottes, Apollon, und des flammengeborenen Dionysos. Die Strahlenwiege des indischen Bühnengottes auch; des Indra, des Amrita-Spenders zugleich, wie Dionys des ambrosischen Weines. Zu herrlichster Sonnenwiege aber erst benedeit und begnadet; zur himmlischen Strahlenwiege des Drama's der mittlern und neuen Zeit aber erst aufleuchtend, als des Menschensohnes Heimathswiege, der, wirklich erschienen im Fleische geschichtlicher Wahrheit und Verkündung, alle Mythengötter auslöschte, aufgehend über die Welt, als ihre geistige Sonne, als der Lichtquell geistiger Erhellung und Befreiung, und als solcher Sonnengott auch leuchtend der Welt des Drama's der christlichen Völker; der Welt des Drama's, das Ihn bedeutet; des Drama's, das Sein poetisches Veronika-Tuch, worauf Sein heiliges Antlitz sich abgeprägt; eines Drama's, dessen aufopferungsseligster Liebesheld Er ist. Er allein ein Liebesheld, der in jedem wahren, poetisch wahren Drama für die Menschheit, für ihre Erlösung und ihr Heil, ihr zeitliches und ewiges Heil, immer wieder von Neuem stirbt. Ach, und unser erster Blick auf unserer Rückkehr mit dem Sonnenwagen fällt auf sein Leidensdrama; auf die gewaltigste, erschütterndste Welttragödie; auf den Schauplatz seiner übermenschlichen Leiden, bei deren Anblick sich die Sonne verfinsterte, die wir jetzt begleiten; fällt unser erster Blick auf den

Leidenden Christus[2]) (*Χριστὸς πάσχων*),

das erste christliche Passionsdrama, das älteste Mysteriendrama, das seinen Liebesopfertod am Kreuze feiert, dem auf Golgatha ragenden, welterhellenden Leuchtpfahl aller kommenden Geschlechter und ihrer Dramen.

1) Sahagun, lib. 3. Apend. Torquemada l. 13, c. 48. Presc. I. p. 34. — 2) Die Tragödie Χριστὸς πάσχων, angeblich vom heil. Gregor von Nazianz, herausg. von A. Elissen. Leipzig, 1835.

Der Prolog verheisst dem Freunde des Zusammenstellers dieser, dem heil. Gregor von Nazianz zugeschriebenen, aus 2640 meist Euripideischen Versen bestehenden Cento-Tragödie[1]) „fromme Stunde zu dichterischem Genuss.“ In den Worten des Euripides soll er die geheimnissvolle Lehre der Erlösung aus dem Munde der jungfräulichen Mutter des Herrn und von dessen geliebtestem Jünger vernehmen (v. 3 ff.):

νῦντε καὶ Εὐριπίδην
Τὸ κοσμοσωτήριον ἐξερῶ πάθος,
Ὅθεν μαθήσῃ κλεῖστα μυστικῶν λόγων,
Ὡς ἐκ στόματος μητροπαρθένος κόρης
Μύστου πεφιλμένουτε τῷ Διδασκάλῳ.

Geneigtes Ohr denn leihe mir,
Vernehmend in Euripideischem Gesang
Des Welterlösers Leiden. Der Mysterien
Geweihte Worte hörst du aus dem Munde selbst
Der jungfräulichen Mutter, aus des Jüngers Mund,
Der sich des Herrn und Meisters Vielgeliebten preist.

Den Jammer der Mutter soll der Freund hören, den Jammer um die Schuld des Stammvaters der Menschheit.

Die Eintheilung in fünf Acte rührt von Elissen her. Die erste Scene des ersten Actes (*πρᾶξις Α'*) versetzt uns vor Jerusalem auf den Weg, der nach der Stadt führt. Es ist die Stunde vor Tagesanbruch in der Nacht von Donnerstag auf Freitag, der Tag der Kreuzigung Jesu. Die Mutter des Herrn (*Θεοτόκος*) ergiesst ihr Herz in Klagen über die Arglist der Schlange und das Strafgericht Eva's, mit Anklängen an die erste Rede der Amme Medeia's bei Euripides, an dessen Troerinnen, Hekabe u. s. w. Sie beruft sich auf ihre von keiner irdischen Lust entweihte Jungfräulichkeit. Nicht den Opfertod des Sohnes habe der Engel verheissen, der sie als des Erlösers Mutter begrüsst, sondern endloser Herrschaft Seligkeit. Ihre Gemüthsverfassung zeigt schon hier jenes durchgängige Hin- und Herfluthen zwischen Klageergüssen über den trauervollen Ausgang der göttlichen Verheissungen, und der Verherrlichung des Erlösungswerks. Darin haben die Anfechter des ästhetischen Werkes dieser ersten

1) Gesch. d. Dram. II. S. 264.

christlichen Mysterie einen psychologischen Widerspruch erblicken wollen, der uns aber, wenn er wirklich vorhanden, blos als eine Folge der disparaten, widerspruchvollen Form eines solchen Cento erscheint, eines aus alt-classischen Lappen zusammengeflickten Schlauches, mit dem Inhalt einer neuen Lehre und Botschaft. So tritt denn hier bereits Maria's Bestreben hervor, sich über das ihr durch Offenbarung kund gewordene Unglück so lange als möglich zu täuschen, diese Täuschung aber gleichwohl mit den Götter- und Schicksalsanklagen der griechischen Tragik zu verbrämen.

Mittlerweile ist der Frauenchor eingetreten, der verworrenen Lärm aus der Ferne vernimmt und Funkeln von Waffen im Fackelglanz erblickt. Die Frauen theilen der Mutter d. H. die erhaltene Kunde mit: „Von verruchten Händen stirbt dein Sohn.“ Maria beschuldigt den Chor eines Vergehens, dessen sie sich selbst zeihen könnte; der Lästerung nämlich, weil er den Mord des Ewigen, göttlich Geborenen für möglich hält. Phädra's gegen ihre Amme gerichteten Worte [1]) bieten der Mutter d. H. die bequeme Handhabe zu dem Vorwurf:

Ὦ δεινὰ λέξασ' οὐχὶ συγκλείσεις στόμα
Καὶ πᾶν μεθήσεις ἀπρεπὲς ῥῆμ' ἐκφέρειν;

Verkünderin des Unglücks! schliesst dein Mund sich nicht? . . .
Du sagst, dass — ewig, wie er ist — er nicht mehr ist?

Die Rüge von Euripides' Phädra in den Vorhalt einer Sünde gegen ein vom Nicänischen Concil (325 n. Chr.) geheiligtes Dogma [2]) zugespitzt, das giebt eine Cento-Phrase, die selbst den christlichen ὁμηροκέντρων [3]) verblüfft hätte.

Nun erscheint ein Bote mit dem ausführlichen Bericht an Maria von dem Verrathe des Judas und der Gefangennehmung des Herrn. Die Mutter nimmt den Eingang des von eklektischen Auszügen aus den Synoptikern durchspickten Botenberichtes mit Worten der Elektra [4]) entgegen, und bricht, nachdem er zu Ende, in einen Strom heftiger Verwünschungen

1) Hippol. v. 353 und 498 ff. — 2) L. M. Eisenschmid, Ueber die Unfehlbarkeit des ersten allgemeinen Concils zu Nicäa. 1830. S. 36. — 3) Anthol. gr. von Fr. Jacobs herausg. Leipzig 1813. Vol. I. p. 32—33. — 4) Eur. Orest. v. 655 ff.

gegen den Verräther aus mit Hippolyts [1]) Ausruf: *Ὦ γαῖα μῆτερ, ἡλίου τ' ἀναπτυχαί.* Die Apostrophe lautet in unserem Drama wie folgt (v. 267 ff.):

Die Mutter des Herrn.

O Mutter Erde, o ihr Himmelstriche all,
Welch unheilvoller Kunde Laut vernahm mein Ohr!
So ward vollbracht die Schandthat von dem Jünger, den
Du, Sohn, mit Räthselworten oft den Freunden schon
Bezeichnet, denn wohl kanntest du den Schuldigen.
O Schändlichster! — zu milde nenn' ich so dich noch —
Du that'st es, du verriethest des Wohlthäters Blut,
Du, Unhold, warst's! — welch Andrer, ob auch feindlichen
Gemüthes, mochte solches rathen oder thun?
Weh' dem Verruchten, dem die Rache naht! er büsst
Es schwer, dass er den Jüngernamen schändete.
Wo denkst du, Wucherseele, deiner Bosheit Frucht
Zu ernten? Athmest du nach solcher Unthat noch?
Bargst du im Schoss der Erde tief noch nicht den Leib?
Denn dort dich zu verbergen ziemt dir, oder zu
Vergehen, von des Himmels Wetterstrahl ereilt.
O Abscheu! o du maasslos Grundverhasstester,
— Den Missethäter mein' ich, der den Herrn verrieth —
Du trugest es, dem Meister dich als Freund zu nah'n;
Du kamst, du kamest zu ihm, feindlich grollend ihm,
Dem Vater und dem ganzen menschlichen Geschlecht.
Anreden konntest du ihn, konntest küssen ihn,
Verrathen, Freundeswort' im Mund, im Herzen Gift!
Und jetzt, nachdem du diess verübtest, wagst du es,
Ruchlosester, noch Sonn' und Erde anzuschauen?

.

Gedenk des Guten, Judas, das von ihm dir kam;
Aus finstrer Nacht des Irrwahns führt' er dich an's Licht,
Als Heiland liess des Heiles Tag er dich auch sehn;
Zahlloser Wunder Huldgeschenk verlieh er dir;
In seiner Auserwählten Schaar nahm er dich auf,
Zu richten einst die Stämme Israels mit ihm.
Den Säckel hatt' er deinen Händen anvertraut,
Auch nicht des Mangels eiteln Vorwand liess er dir.
Ein Dieb von jeher warst du; glaub' nicht, dass es ihm
Entging, doch gütig straft' er dich mit Worten nicht,

1) v. 601.

Ob du mit frecher Rede auch dich wider ihn
Vergingst; vor deiner Missethat längst kannt' er dich.
Und wusch auch dir die Füsse doch, die zum Verrath
Dich trugen, brach für dich auch das geweihte Brot.
Das hat er dir, o Schändlichster, gethan, und du
Verkauftest ihn, verschmähtest schnödes Blutgeld nicht,
Da du doch Alles hattest. Drückte Mangel dich,
Möcht' er vielleicht die Habsucht noch beschönigen;
Doch nicht ein Wort des Vorwands hast du jetzt, den Mund
Zu öffnen und das Wort zu reden deiner Schuld.

. .

So nun erscheinend wagst du, Elender, das Licht
Zu schauen? wähnst du, Gottes ew'ge Herrschaft sei
Gestürzt? verhöhnst die Wage der Gerechtigkeit?
O böser Keim, du wurzelst nicht in menschlichem
Geblüt, aus bittrer Wurzel sicher sprossest du,
Entstammst dem Urverderber, dann dem Neid, dem Mord,
Und was an argen Früchten sonst die Erde trug.
Dass Gott dich so geschaffen, geb' ich nimmer zu,
Wohl wissend zwar, dass jedem freier Wille ward.
Nicht rettet Gott den Widerwilligen mit Gewalt!
Heimtückischer, Ruchloser, Mörder, was hast du
Verübt! Verkäufer dessen, der dir wohlgethan!
Doch Er, auf den ich hoffe, Er, der meines Sohns
Erzeuger, rottet mit dem Flammenstrahl dich aus.
Fluch dir, Scheusel'ger, der die Freundschaft schändlich brach,
Verworfenster, für den des Abscheus Wort zu gut,
Denn den Betrug am schwersten trifft der Grimm des Herrn!
O Sohn, warum hast du den Menschen deutliche
Merkmale, falsches Gold zu kennen, nur verliehn?
Und warum giebt es, vor dem Uebelthäter sich
Zu hüten, nicht ein körperliches Zeichen auch?
Doch willst du, selbst wohl kundig, nicht dass wir es sey'n.
Tod und Verderben treffe als verdientes Loos
Den Frevler! Fluch dem Mörder, dem Verworf'nen Fluch!
Weh' ihm! Ich aber will den Sohn noch athmend sehn,
Ob ich auch hier schon, von des Schmerzes Stachel tief
Durchbohrt, schwer seufze und in Thränen jammervoll
Ausbreche! Quillt dem Weibe doch die Thräne leicht!

An diese Herzensentladung der hl. Jungfrau knüpft Elissen einige mittheilungswerthe Betrachtungen [1]): „Mit Recht," sagt er,

1) Vorrede, S. XCVIII.

„bemerkt der neueste Schriftsteller über diess Thema, gleichfalls ein katholischer Priester, Hr. Lalanne, in seiner Dissertation sur l'authenticité, etc. p. 35, mit Berufung auf Villemain's Tableau de l'éloquence chrétienne etc., dass gerade der Charakter der Jungfrau, wie er im χϱ. π. erscheint, eher für, als gegen die Autorschaft des angeblichen Verfassers zeuge, der darin Niemand anders, als sich selbst geschildert habe. Wer die Werke Gregors, heisst es dort, zumal seine Gedichte, gelesen und durchdacht habe, wer sein Leben und seine innersten Gedanken inmitten der Wechselfälle, die es so stürmisch machten, kenne, werde hier denselben Ausdruck lebhafter und überspannter Empfindungen wiederfinden, dieselben Ergüsse eines Gemüthes ohne Falsch, den nämlichen naiven Ausbruch des Schmerzes, dasselbe unaufhörliche Gemisch von Seelenstärke, die er aus reiner und erhabener Quelle geschöpft, und von menschlicher Schwäche, die beständig am Rande des Abgrundes der Verzweiflung schwebe: — kurz, das Siegel Gregor's sey dem Werke unverkennbar aufgedrückt: der missvergnügte Freund des hl. Basilius sey es, den man darin vernehme, der unglückliche Bischof von Sasima, der entmuthigte Patriarch von Constantinopel, der trübsinnige, melancholische Einsiedler von Nazianz, und bei alledem doch der Gerechte, der heilige Priester, der hochherzige Vertheidiger der Kirche. Unter der Aufzählung der Schattenseiten hätte vor Allem nicht fehlen sollen: der fanatische Eiferer gegen den abtrünnigen Kaiser; denn wer die *στηλιτευτικοί* gegen den todten Julian liest, den der heilige Mann auch in seinen Gedichten (*παρθενιῆς ἔπαινος* v. 457) als ein *κακὸν Βελίαο βέρεθρον* signalisirt, wird an den Geist und Ton gerade dieser Schriften durch die frappanten Anklänge daran in den Invectiven der Gottesgebärerin gegen den Verräther am lebhaftesten erinnert werden und es wohl nicht für eine lästernde Herabwürdigung, die dem grossen Kirchenvater absolut nicht zuzutrauen sei, erklären, wenn derselbe, so wie die Menschen ja überhaupt von jeher Gott selbst nach ihrem Bilde schufen, hier der Mutter Gottes keinen schlimmern Charakter als seinen eigenen lieh."

Der letzte Vers ist aus Euripides' Medeia v. 928:

Γυνὴ γάρ εἰμι κἀπὶ δακρύοις ἔφυν.

Ein zweiter, von Blindheit durch Jesus geheilter Bote

tritt auf, und meldet die Verurtheilung Jesu durch die Schriftgelehrten, den Hohenpriester Kaiphas und dessen Schwiegervater, Hannas, an ihrer Spitze. Diese Kunde empfängt die Jungfrau mit Ausbrüchen des bittersten Jammers und Lebensüberdrusses, denen Euripides' Orestes [1]), Medeia [2]) und Hippolytos [3]) den nöthigen Versvorrath liefert. Als Maria die Todesart: Kreuzigung, erfährt, drückt sie ihren Jammer mit Theseus' Worten im Hippolyt aus [4]):

Weh mir; den Anfang schlimmster Kunde sprichst du aus.
Ja auf ein Meer des Elends blick' ich hoffnungslos
Hinaus . . .

Nicht um den Sohn wolle sie klagen, seiner Göttlichkeit eingedenk, sondern um das Volk der Hebräer. Der Chor ermahnt sie zu schweigen, da der Tod ihres Sohnes entschieden sey. Ihr Einspruch dagegen kehrt wieder: heftig leugnet sie die Möglichkeit des Todes des Messias; folgt aber der Aufforderung, an einen Platz vorzuschreiten, wo sie den Kreuzigungszug sehen könne. Alle treten, heisst es in der Anweisung bei Elissen, einige Schritte seitwärts an einen Platz, der die Aussicht auf den Weg nach der Richtstätte und auf den Kreuzigungszug gewährt.

Wehklage Maria's beim Anblick ihres in Fesseln hingeschleppten Sohnes (v. 445 ff.). [5])

v. 453:

Weh! was beginn' ich, Elende, mir bricht das Herz!
Αἶ αἶ, τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται. [6])

Sie fleht um den Trost eines Wortes von Jesu; um die Erlaubniss, ihn berühren, seine Füsse umschlingen zu dürfen, und wirft sich, in Thränen gebadet, den Begleiterinnen in die Arme (466 ff.):

O Qual! mein Herz verblutet; was beginn' ich mir . . .
Weh mir! des Elends, des Verderbens Maass ist voll.
Seit ich des Sohnes todesdüstern Blick gesehn,
Ist Tod mein Ziel, ertrag' ich nicht des Lebens Last

1) v. 859 ff. — 2) v. 1293. — 3) v. 354. — 4) v. 822 ff. — 5) Vergl. Med. 1008 ff. — 6) Med. 1042.

v. 475:

Denn alle Seile spannten ja die Feinde aus:
Ἐχθροὶ γὰρ ἐξίασι πάντα δὴ κάλων.[1])

Der Chor bekennt sich selbst rathlos, und warnt, mit Medeia's Worten, sich der Wuth des rasenden Pöbels nicht auszusetzen. Maria fügt sich der Meinung Aller mit einem Worte Hektors.[2]) Die Scheu, das Geheimniss von Jesu Geburt auszusprechen, überwindet der fürchterliche Augenblick (v. 517):

Gleichviel! das Unheil naht, ich muss, ich muss
Die Zunge lösen . . .

Betheuert nun vor dem Thor ihre jungfräuliche Keuschheit mit den heiligsten Eiden (v. 518—531); betheuert, dass ihr selbst die Vorstellung irdischer Liebeslust fern. Auch hierzu finden sich die Parallelstellen bei Euripides [3]); aber keine in der gesammten Tragik der Griechen zu der Situation, getragen von einem solchen Leidenshelden, einem Sohn, der an seiner Mutter in solchem Aufzug vorüberwandelt, entgegen einem solchen Leidgeschick. Fürwahr, unter den Wundern jener Zeit wäre diess nicht das kleinste: wenn die neue Botschaft eines so ungeheuern, über die Welt hereingebrochenen Pathos, eines solchen, alle classischen Ausdrucksformen zerreissenden Pathos — wenn diese, schon im vierten Jahrh. nach dem geschichtlichen Vorgang, ihre Kunstgestalt erschwungen hätte, bevor sie in einem zweitausendjährigen ununterbrochenen Kampfe um die ihr gemässe, ihrem unendlich reichern, gefühls- und ideentiefern Inhalte entsprechende Kunstform die Unzulänglichkeit jenes classisch-tragischen Styls erprobt hätte; zunächst an dem Flickwerksversuch eben eines derartigen, aus Fragmentstücken der zerfallenen griechischen Tragödie, wie aus Mosaikstiften, zusammengesetzten christlichen Drama's erprobt hätte; bevor sie noch ihren selbeigenen und selbständigen Kunstkörper sich konnte erstritten und bevor sie, gleich einem der Blutzeugen der geschichtlichen Messias-Tragik, ihren kunstverklärten Leib aus diesen Kämpfen der Selbstgestaltung konnte errungen und gewonnen haben. Von solchem Gesichtspunkte aus betrachtet, würde unser erstes christliches Passionsspiel selbst jenen classisch eifervollen und gelehrten Schulmännern, einem

1) Med. 278 ff. — 2) Rhes. v. 137. — 3) Hippol. 990 ff. u. 1026 ff.

J. J. Vossius[1], Valckenaer[2], J. Lipsius[3], bis herab auf den jüngsten und letzten, Herrn Eichstädt[4], vielleicht weniger verdammenswerth, möglicherweise wohl gar, auch mit ästhetisch-kritischem Maassstabe gemessen, als ein anerkennenswerthes, wo nicht bahnbrechendes Ausgangswerk an der Markscheide der alten und der mittlern Zeiten erschienen seyn. Der jüngste und letzte besagter Schulmänner, Herr Eichstadius, geräth in Harnisch über die Jungfräulichkeits-Versicherungen der Mutter Jesu auf dessen Todesgange, und schüttet den Galläpfelabsud seines classisch-ästhetischen Tintenfasses über die schmerzdurchseufzten Betheuerungen ihrer auch körperlichen Makellosigkeit aus, die doch das Gottesgericht, die Marterproben ihrer Mutterthränen und des namenlosen, ihr Mutterherz durchlohenden Qualenfeuers bezeugen. Eine besonnene, weise Schulkritik hätte, unseres Bedünkens, zunächst danach zu fragen: ob der Dichter seiner Aufgabe und seinen Idealen gemäss seine Wirkungen anlegte; ob er vom Mittelpunkte aus den selbstgezogenen Ideen- und Empfindungskreis bewegt, und ob der Dichter es verstanden, seine Zuhörer oder Leser in diesen Kreis zu bannen. Die Aufgabe des Verfassers unseres christlichen Leidensspieles, worin bestand sie? Die Dogmen galt es, die Lehrmeinungen der ersten Kirche, die dazumal in Streitschriften und Predigten, wie eine werdende Welt, eine neue geschichtliche Menschheitsbildung gleichsam, gährend durcheinander kämpften, in die Gemüther der Gläubigen mittelst dramatischer Veranschaulichung und mit Hülfe der ihr eigenthümlichen Erregungen und Erwecknisse, mit Hülfe herzrührenden und erschütternden Mitleidens und Erbangens, als offenbarte Glaubenswahrheiten zu prägen. Es galt, die dramatische Inhaltsfülle der Evangelien zum ersten Male auch in dramatischer Form auszusprechen; die messianischen Weissagungen der Propheten, Sibyllinen, der heiligen und heidnischen Urkunden, nun auch durch den Mund der zu jener Zeit grössten tragischen Autorität, des Lieblingsdichters zugleich von Kaiser Julianus, dem geschwo-

1) Instit. poet. II. c. 14 §. 9. — 2) Vorrede zu s. Ausg. von Eurip. Hippolyt. Leyden 1768. 4. p. XI. — 3) De cruce II. c. 9. Opera omn. T. III. p. 1182. — 4) H. C. A. Eichstadius, Drama christianum, quod Χριστὸς πάσχων inscribitur, num Greg. Naz. tribuend. sit. 1816.

rensten Feinde der Christus-Lehre, — durch den Mund des Euripides bekräftigen, bezeugen, besiegeln zu lassen. Ein dramatischer Palimpsest gleichsam sollte geschaffen werden, aber von entgegengesetzter Art, wo nämlich durch die Schriftzüge des classischen Textes die neue Lehre und Heilsverkündung hindurchschimmere und hervorblühe. Das erste Passionsspiel, der leidende Christus, es sollte an jene Prophetenleuchte von Mosis Volksbefreiungs-Mission, an jenen brennenden Dornbusch, gemahnen können: Wie der dürre Strauch in der Flammenhülle unversehrt blieb und als ihr Geäder gleichsam hervorschien: dass ähnlich auch das abgestorbene Strauchwerk der classisch-tragischen Ausdrucksweisen und Formen aus der Feuerhülle der neuen Heilslehre; als unverzehrte, von ihr erhellte, aber nicht sie, die Offenbarungsflamme, nährende und unterhaltende Brennreiser, hervorleuchten durfte. Ein Drama war als ein Weinberg des Herrn zu pflanzen, wo um die Weinpfähle des heidnischen Bacchus sich die Reben Christi schlingen und die Trauben seines Himmelreichs reifen und schwellen sollten. Eines dieser Dogmen ist die Mutterjungfräulichkeit, die selbst die classische Schulästhetik als Symbol einer geistigen Empfängniss wird gelten lassen dürfen; einer Erlösungsmission, ausgehend und erfüllt vom heiligen Geist der Geistigung einer in Fleischlichkeit ganz und gar versunkenen, gottentfremdeten Menschheit. Was hat es denn nun gar so Anstössiges, für die Schulästhetik gar so Aergerliches, und dramatisch Unzulässiges, wenn in unserer ersten Dogmen-Mysterie die Mutter des Heilands, beim Anblick ihres zum Kreuzestod an Stricken geführten Sohnes, wenn diese Mutter, durch schmerzlich weihevolle Berufungen auf ihre Jungfräulichkeit, die von ihr ungekannten leiblichen Geburtswehen geistig, wenn man so sagen darf, nachholt, und sie in solchem Augenblick als Todesqualen, als Agonien ihrer Seele, ihres Mutterherzens, durchkämpft? Hätte ein solches Seelenleid darum nicht die tragische Mitleids-Berechtigung, die Elektra's Jammerklage ob ihrer verwaisten, gattenlosen Jungfrauschaft ansprechen darf — darum nicht, weil es blosses Seelenleid, nichts wie Seelenpein, der reine, lautere Seelenjammer ist? Lassen wir der ästhetischen Dogmatik ihre Verketzerung der als dramatisches Passionsspiel erläuterten Dogmenlehren, aus den ersten Jahrhunderten nach der wirklichen Passionsgeschichte, nach

dem geschichtlich beglaubigten Todesgange Christi, und hören wir mit dem Seelenohr jener Zeitstimmung die Mutter des Heilands nach fernen Offenbarungswundern aus der Fülle ihres peindurchwogten Herzens deuten. Wir folgen, wie bisher, den Fusstapfen des Herausgebers und Uebersetzers unserer Leidens-Mysterie.

Maria belehrt hierauf ihre Genossinen über das Wunder der göttlichen Gnade gegen die Menschheit, mit Hülfe — und das ist nicht das kleinste Wunder — mit Hülfe von Belegsversen eines heidnischen Weissagers, des Teiresias in Euripides' Bakchä (v. 285 ff.). Die Menschheit, lehrt sie, konnte von dem Unheil, das Adams Fall über sie gebracht, nur durch das Opfer des Sohnes erlöst werden. Die Familien- und Stammes-Urschuld der griechischen Tragödie dehnt die christliche Mysterien-Tragik, im Geiste einer die ganze Menschheit umfassenden Heilssühne, auf das Gesammtgeschlecht aus. Alle Väterschuld wurzelt, nach der Poetik des Mysteriendrama's, in der Uebertretung des ersten Gottesgebotes, aus fleischlichem Gelüste und in Folge der Einflüsterungen des Lügengeistes, des Erbfeindes der Menschheit. Von solcher Erbsünde konnte sich die Menschheit nicht aus eigener Kraft erlösen, die ihr ja eben durch jene auf das ganze Menschengeschlecht, mit des Fleisches Erbtheil, übertragene Schuld seines Stammvaters gebrochen ward. Das sündenvolle Fleisch konnte nur durch den Gott des Geistes entsündigt; das Anstiften des Menschenfeindes nur durch die allerbarmende Menschenliebe Gottes wirkungslos; der entweihte Adam im Menschen nur in Kraft seiner Heiligung durch den Geist Gottes sündenfrei werden. Wie stand das zu bewirken? Den von Gottes Hauch beseelten Menschenleib hatte des Versuchers Athem befleckt. So musste denn Gottes heiliger Geist sich ganz und gar eintauchen und einsenken in einen Menschenleib, und dessen Schuldlosigkeit durch eine leidvolle Aufopferung, zur Sühne der an dem Gesammtkörper der Menschheit haftenden Adamsschuld, bewahrheiten und besiegeln. Des Menschengeschlechtes unermessliche, lawinenartig angewachsene Urschuld konnte nur durch die vollkommene Unschuld des gotterfüllten Menschensohnes getilgt werden, der, als Vertreter und Sachwalter Gottes zugleich und der Menschheit, zur Versöhnung Beider sein Blut als Opfersühne hingab.

Nichts Anderes lehrt der grosse Kirchenheilige, dem unser Passionsdrama zugeschrieben wird, in seinen Predigten, Briefen und Gedichten. Seine Soteriologie, oder Erlösungslehre, bewegt sich um ähnliche Anschauungen und Begriffe, die auch das Drama vom leidenden Christus erfüllen. Die Wohlthaten der Erlösungsanstalt bestehen, seinen Ausführungen zufolge, vorzüglich darin, dem Menschen das wieder herzustellen, was durch den Ungehorsam Adams verloren gegangen ist. Als Wirkungen des Todes Jesu bezeichnet der h. Gregorius von Nazianz: unsere Entsündigung; die Besiegung des Satans und die Wiederherstellung des göttlichen Ebenbildes im Menschen; die Unsterblichkeit des von Sünden geläuterten Fleisches.[1]) Als der allgemeine Zweck der Menschwerdung Gottes in Christo wird von Gregorius die sittliche Rettung des Menschengeschlechts angegeben[2]): die tragische Katharsis der ganzen Menschheit. Diese Rettung setzte er in die Heiligung, Beseligung und Vergötterung des Menschen, und verband damit die Idee, dass sich Gott darum in Christo mit allen Theilen der menschlichen Natur vereinigt habe, damit sie alle durch diese Verbindung geweiht und geheiligt wurden, und damit das Göttliche, mit der menschlichen Natur verbunden, dieselbe, wie der Sauerteig die Masse, stärkend und verbessernd durchdringe.[3]) Desswegen musste Christus auch alle irdischen Zustände durchleben und in alle menschlichen Verhältnisse bis zur tiefsten Schmach und Erniedrigung eintreten, damit alles Menschliche, auch das Geringste, durch diese Herablassung der Gottheit geehrt und gereinigt, und unter allen Beschränkungen das Bild eines göttlichen Lebens verklärt, und als ewiges Vorbild der Menschheit dargestellt werde.[4]) Die eigentliche „Rehabilitation des Fleisches", und eine in Wahrheit göttliche; nicht jene „Emancipation des Fleisches", die unsere Fleischfliegen aus den dreissiger Jahren den Französischen nachsummsten, gleich diesen, ihre Emancipationsbrut ablegend in Novellen, Romanen und Dramen.

„Ueberhaupt bezeichnet Gregorius," — führt Ullmann in der

1) Orat. XXXVIII, 13. p. 671 ed. Bened. — 2) Orat. XXX, 2. p. 541. — 3) Orat. XXX, 21. p. 555. Vergl. Carl Ullmann, Greg. v. Nazianz, der Theologe. 1825. S. 450 ff. — 4) Orat. II, 23. u. 24. p. 24. 25.

angeführten Schrift weiter aus — „die Menschwerdung in Christo als den eigentlichen allgemeinen Vereinigungspunkt für Gottheit und Menschheit, durch welchen die Gottheit zur Beglückung der ihr entfremdeten Menschen sich herabgelassen hat, und die Menschheit zu göttlicher Beseligung emporgehoben werden soll." Geht der kathartische Heilzweck der Tragödie nicht auf eine ähnliche Beseligung und Erhebung aus? Wir finden bei Gregorius, wie bei vielen Kirchenlehrern dieser Zeit, den Gedanken häufig wiederkehren: Gott ist Mensch geworden, damit der Mensch Gott werde: Die wahrhaftige Erfüllung jener arglistigen Versucherworte des Lügengeistes: „Und werdet seyn wie Gott" [1]); eine Erfüllung, womit der Menschensohn der Schlange den Kopf zertrat, und den durch ihren Gifthauch der Verwesung anheimgefallenen Menschenleib unsterblich weihte, durch „immer höhere Annäherung zu göttlicher Heiligkeit und Seligkeit; immer reinere Wiederherstellung und Verklärung des göttlichen Ebenbildes im Menschen." [2])

Drama und homiletische Schriften, beide sind von demselben Geiste beseelt: was hindert uns — um von den verschiedenen Codices, dem Cod. Matritens., Monacens., Venetus, den sieben Pariser Codd. u. s. w. und um von ältern gewichtvollen Autoritäten, Lambecius, Labbeus, Yriarte, und wie sie noch heissen, gar nicht zu reden, die alle unser Drama dem heil. Gregorius von Nazianz beilegen — was hindert uns, mit stimmberechtigten Männern neuerer Zeit, mit Augusti [3]), Villemain [4]), Lalanne [5]) u. A. die Aechtheit unseres Drama's anzuerkennen und den grossen Kirchenlehrer Gregor v. Nazianz für den ursprünglichen Verfasser zu erklären? Möchte auch seine Tragödie zu verschiedenen Zeiten eine mehrfache Ueberarbeitung erfahren haben. Im Verfolge wird die Annahme ihre Rechtfertigung finden und zu noch weitern Ermittelungen vielleicht Anlass bieten.

In Bezug auf Maria's Wiederholungen, Widersprüche und ermüdende Redeergüsse bemerkt Ellissen [6]) sehr richtig: „Der hier

1) Genes. 3, 5. — 2) *ϑεὸν ποιῆσαι καὶ τῆς ἄνω μακαριότητος τὸν τῆς ἄνω συντάξεως*. Orat. II, 22. 23. — 3) Quaestiones patristic. 1816. — 4) Journ. d. Sav. 1845. p. 385 ff. u. 395 ff. Tabl. de l'éloqu. chrét. au 4me siècle. p. 148. — 5) Dissert. de l'authentic. etc. — 6) Vorrede S. CV. ff.

(v. 596 ff.) am prägnantesten ausgesprochene Gegensatz ihrer stets festgehaltenen Hoffnung und der ihre Sinne gleichwohl bemeisternden, von Zeit zu Zeit zum höchsten Paroxysmus der Verzweiflung sich steigernden Trauer giebt den einfachen Schlüssel zu den vielgerügten Widersprüchen in Maria's endlosen Expectorationen —, deren monotone, vielfach geschmacklose Form und weitschweifige Ausspinnung man tadeln mag, die aber auch in ihren Motiven als psychologisch unwahr verwerfen zu wollen, uns ungerecht scheint."

Andachts- und vertrauensvoll vernimmt der Chor (v. 598—604) die Offenbarungen der Mutter. Als diese aber wieder einem Verzweiflungsanfall erliegt, ruft der halbe Chor mit Schrecken (v. 617 ff.):

Weh', wehe mir!
Du klagst und weinst, und dunkel bleibt mir, was du sprichst.
Bald redest du, was sich das Ohr zu hören scheut,
Ja, was die bange Seele mit Entsetzen füllt,
Bald sprichst du muthvoll, beides aber fass' ich nicht.

Der Dichter war sich also dieser Schwankungen bewusst, die auch nur der feinern Uebergangstöne ermangeln, um für kunstgerecht und psychologisch wahr zu gelten. Der zweite Frauenhalbchor vergleicht seine Unfähigkeit gegen die Uebermacht des Missgeschicks anzukämpfen, wie der Frauenchor in Euripides' Hekabe [1], mit Schiffern im Sturm.

In dem dritten Boten, der nun erscheint, glaubt Ellissen den Apostel Johannes erkennen zu dürfen, und knüpft daran die treffende Bemerkung: Es liege in dem Inhalt der drei Botschaften, welche die Jungfrau nach einander empfängt, eine gewisse Steigerung der Wichtigkeit und des Interesses, nach welcher eine analoge Klimax in der persönlichen Bedeutsamkeit der sie überbringenden Boten als dem Geist und Geschmack dieses Gedichtes durchaus entsprechend erscheint. Bei dem ersten Boten, der den Verrath des Judas und die Gefangennehmung des Herrn meldete, war in Ermangelung jeder nähern Bezeichnung nur an einen Anhänger Jesu im allgemeinen

1) Troad. 681—691.

Sinne zu denken. Der zweite, der geheilte Blinde, der den Verlauf und Ausgang des Gerichts über den Heiland verkündete, stand, als ein Zeuge seiner Wundermacht, schon in einem nähern bedeutungsvollern Verhältniss zu ihm. In Bezug auf diesen letzten endlich, dem die Sendung ward, der heiligen Mutter die Erfüllung des göttlichen Verhängnisses, die Vollziehung des Bluturtheils über den Sohn, zu berichten, und dadurch ihren Entschluss, ihm jetzt selbst zum Fusse des Kreuzes zu folgen, zur Ausführung zu bringen, liegt von vorn herein die Annahme nahe, dass der Dichter ihn als dem Herrn noch inniger verbunden habe bezeichnen, und dadurch die Theilnahme an seiner Botschaft habe erhöhen wollen.

Die Steigerung, nach dem persönlichen Gewicht der Boten und hinsichtlich ihrer Beziehung zum Heiland, darf — folgern wir weiter — zugleich auch als eine dramatische Steigerung betrachtet werden, die sich jedoch von der Botenfolge in der attischen Tragödie darin unterscheidet, dass in dieser die mit der nahenden und eingetretenen Katastrophe schritthaltenden Botenberichte Steigerungsmomente der ihrem Abschluss entgegeneilenden Handlung bezeichnen, ohne Bezugnahme auf den Charakter des Boten selbst, dessen Persönlichkeit völlig aus dem Spiele bleibt. Hier aber, in unserem christlichen Sühnespiel, tritt die persönliche, aus ihrer mehr oder minder nahen Beziehung zum Leidenshelden und dessen Erlösungszwecke folgende Bedeutung der Boten als ein dramatisches Steigerungsmoment zu dem objectiven der Handlung und Katastrophe. Die Person, der Charakter, selbst dramatisch untergeordneter Figuren, hebt sich in dem christlichen Drama, wie in dem ihm entstammten der Folgezeiten, entschiedener aus der dramatischen Handlung heraus, als dies der Kunstbegriff der griechischen Tragödie, namentlich in Betreff von Nebenpersonen, gestatten durfte. Bei den Boten tritt noch ein erwägenswerther Umstand hinzu, dass nämlich im christlichen Drama die Handlung selbst die Botschaft zu ihrem Ausgangs- und Endpunkt hat; dass sie ganz und gar vom Geiste derselben durchdrungen wird; dass der Angelos der griechischen Tragödie sich in der christlichen zum himmlischen Boten verklärt, von dem Engelgruss der Verkündigung bis zu dem glänzenden Engel in des Heilands Grabe nach der Auferstehung.

Weihet doch die messianische Sendung den Heiland selbst zum Sendboten seines himmlischen Vaters. In die Botschaft geht mithin die Handlung des christlichen Drama's auf, wie diese wieder in das Erlösungswerk, den Heilzweck, in die Heiligung der ganzen Menschheit aufgeht, durch ein blutiges, leidenvolles Liebesopfer bewirkt, das in dem Göttlichen sich selber darstellt; im Gegensinne zu den Katastrophen des griechischen Sühnespiels, wo der Gott die Schuld des Leidenshelden eintreibt und sich an seinem Opfer rächt. Aus den symbolischen Ideen des christlichen Drama's fliesst sonach einmal: die höhere Bedeutung der dramatischen Persönlichkeit, je nach ihrer Beziehung zum Göttlichen und seinem Heilzweck: zur Heiligung der Menschheit; fliesst ferner eine unendlich geistigere Läuterungstragik, eine Katharsis, von deren Tragweite Aristoteles keine Ahnung hatte, und die erst als die Erfüllung seiner Katharsis-Idee zu gelten hat. Wie eng, wie peinlich eng erscheint die Oedipus-Sühne mit dieser Sühnidee verglichen! Wie anschaudernd, wie versöhnungswidrig die tragische Unschuld des in Gräuel und Verbrechen unbewusst getauchten Oedipus, im Vergleich mit diesem gottdurchleuchteten Bewusstseyn einer Selbstaufopferung zur Sühne und Vergöttlichung der Menschheit, voll Liebeserbarmen selbst gegen die Peiniger und Verräther! Der einzige Prometheus des Aeschylos ist von der Weissagung der christlichen Prometheus-Mysterie und Tragik durchzuckt. Die Tragödie des Aeschylischen Prometheus schliesst sich in dieser Beziehung an die jüdischen Propheten an, und ist die grösste der Sibyllen. Das Verhalten der Aeschylischen und christlichen Prometheus-Tragödie wurde, betreffenden Ortes, näher dargelegt. [1]) Was auf die moderne, in Shakspeare culminirende Tragödie von den christlichen Mysterien und Passionsspielen übergegangen, wird sich späterhin ergeben. Vielleicht sehen wir dereinst die in unserem ersten Passionsdrama, dem Christos Paschon, waltenden Anschauungen und speculativen Dogmen in dem Shakspeare-Drama aus ihrem mystischen Lichtnebel als helle poetische Ideen-Sterne hervortreten und ein messianisches Menschheits-Drama durchleuchten, das den tiefen Sinn der Erlösungsbotschaft, in Form weltgeschichtlicher Losungen, als

1) Gesch. d. Drama. I. S. 320 ff.

kunstpoetisches Bühnenspiel klar und deutlich aussprechen, die innerste Bedeutung der christlichen Mysterien als weltliches Evangelium offenbaren, die beiden Prometheus-Mysterien wohl gar, die des Aeschylos und des Dichters vom „leidenden Christus", zusammenflechten und verschmelzen dürfte. Oder sollte der Shakspeare des „leidenden Christus" noch kommen, und die Tragödie aller Tragödien noch zu dichten seyn? — Halten wir uns zunächst an unsern Christos Paschon, den Protoplasten des christlichen, mithin auch unseres ganzen mittelalterlichen und neuzeitlichen Dramengeschlechtes, und scheuen wir vor der Erklärung nicht zurück, dass wir in dem ursprünglichen Verfasser desselben, der für uns kein anderer, als der grosse Kirchenlehrer, Gregorius von Nazianz ist — dass wir in ihm zugleich den Kirchenvater des Drama's der Folgezeiten erblicken; ja in ihm, seinen Anschauungen und speculativen Lehrmeinungen nach, den Schöpfer der Poetik dieses Drama's, den christlichen Aristoteles verehren dürfen, der mit den Aussprüchen des T r a g i k o t a t o s seine Theologie, seine dogmatischen, als Christus-Tragödie vorgetragenen Lehrbegriffe durchwob. In diesem Sinne für das mittelalterliche Passionsspiel und dessen Folgedrama ein christlicher Aristoteles und Prometheus-Dichter zugleich, schuf Gregorius, dem griechischen Drama der Natursymbolik gegenüber, aus Euripideischen Trümmerstücken eine dramatisch versbeipielte Symbolik geistiger Blutsverwandtschaft und Wesenseinheit (ὁμουσία) zwischen dem Menschensohne, als g e s c h i c h t s p e r s ö n l i c h e m, nicht blos mythischem, Repräsentanten der ganzen Menschheit, und seinem in ihm verherrlichten Vater, den Christus selbst auch als den himmlischen Vater des von ihm entsündigten und, gleich dem „verlornen Sohn", dem Vater zurückgeführten Menschengeschlechtes bezeichnete und bezeugte. Nicht die F u r c h t vor einem geweissagten S o h n e erzwingt hier, vom himmlischen Vater, wie von Zeus in Aeschylos' Prometheus, die Erlösung. Die L i e b e bewirkt sie. Die Liebe des geweissagten, des messianischen und wirklich erschienenen Sohnes zum Vater. Die unendliche, den Vater in der Menschheit und diese in ihm vergötternde Sohnesliebe, in welcher sich wieder nur die allerbarmende Liebe des Vaters offenbart. Die dreieinige gottdurchglühte Liebe von Vater, Sohn und Menschheit, als geistigem Ebenbilde Gottes, — eine solche Liebe

bewirkt im christlich-prometheischen Passionsspiele die Erlösung und Befreiung. Nicht um Thronentstürzung des Vaters durch den Sohn, nicht um Herrschaftsentreissung und oberste Zwinggewalt, wie in der griechischen Prometheus-Tragödie, fallen hier eiserne Schicksalswürfel; schallen hier eiserne Hammerschläge auf blutige, durch Hände und Füsse getriebene Keile und Nägel. Der Befreiung vom bösen Geiste solcher Weltherrschaft und Zwinggewalt, vom Teufel Legio und den Legionen Teufeln, die in den Eingeweiden der von ihnen besessenen Welt toben; der Befreiung und Erlösung von dem „bittern Tyrannen", dem *πικρὸς τύραννος*, wie Gregorius wiederholt den Satan, den Vater aller Lügengewalt und Recht verhöhnenden Machtherrschaft, nennt — der Befreiung von diesem bittern Tyrannen-Vater galt das Aechzen, das Weinen von Blut und Wasser, der Todesschrei des christlichen Leidenstitanen am Marterpfahle von Golgatha. Und kein tobend Fluchschnauben, kein titanentrotziger Erlösungsschrei schallte von den qualdurchstöhnten Lippen des wirklichen, historisch-wirklichen Messias-Prometheus, wie dort des Aeschylos nur mythischer Phantasie-Titan, nur symbolischer Sohn der Erde und des Himmels, grausenerregend, gleich Donnerkeilen, schleudert. Als unendliches Liebeserbarmen entrang sich dieser Wehruf der durchstochenen Brust des christlichen Menschenbefreiers. Als Barmherzigkeitsschrei der Liebe seufzte der grosse evangelische Märtyrer der Menschheit seine göttliche Seele aus.

Nur wenige Augenblicke vor diesem letzten Seufzer erscheint in unserm Leidensdrama der dritte Bote vor der Mutter, der er sich selbst als des Meisters „trauervollen Jünger" (*λυγρὸς ὢν μύστης* v. 647) ankündet. Mit Maria's Aufbruch zum Kreuzigungsplatze, nachdem sie vom Jünger den Hergang bei der Kreuzigung vernommen, schliesst die erste Abtheilung. Die zweite eröffnet der Platz vor dem Kreuze Christi. Die Personen der Scene sind: Christus am Kreuze. Die Mutter des Herrn, Johannes der Theolog (der Evangelist). Chor, Petrus, Soldaten, Volk.

„Jetzt erkenn' ich klar," ruft die Schmerzensmutter (806):

> Die eig'ne Thorheit, dass mein Trauern nichtig ist,
> Und dass in nichtige Worte sich mein Schmerz ergoss . . .

Mit diesem Ausruf tritt eine Peripetie im Pathos der Mutter ein,

unmittelbar vor der Katastrophe, dem Sterbeseufzer des Sohns. Ihre erste Anrede an den Heiland (v. 700 ff.) soufflirte ihr Jo aus Aeschylos' Prometheus (v. 609 ff.). Sie ruft ein dreifaches Wehe über ihres Sohnes Mörder (v. 716 ff.) mit Hekabe's Worten aus Euripides' Troaden v. 624. Christus spendet ihr sanften Trost, indem er ihr seinen geliebtesten Jünger als neuen Sohn übergiebt. Er verweist ihr das Uebermaass der Trauer (v. 730 ff.), mit Belegstellen aus Eurip. Medeia v. 922 und 1012. Maria entgegnet: Sie trauere nicht blos um ihn, sondern auch um das Verderben, das um seines Todes willen dem Volke drohe (v. 741 ff. Med. 791 ff.). Für diesen Dialog, bemerkt Ellissen [1], sind die Medeia, und nächst dem, der Hippolyt stark in Anspruch genommen. Die Verse 809 ff. enthalten eine kurze Episode, die Villemain [2] als eine der gelungensten des Gedichtes hervorhebt. Der Chor hört Petrus in reuiger Zerknirschung über die Missethat seiner Verleugnung seufzen und jammern. Die Mutter d. H. redet ihm ermuthigend zu, und fleht den Sohn, das Vergehen seiner menschlichen Schwäche zu verzeihen. Christus gewährt es. Er ermahnt die Mutter, sich vom Kreuze zu entfernen. Sie hört den Sterbeschrei des Sohns.

(v. 809 ff.)

Chor. Horch! o horch!
Maasslosen Jammers Töne dringen mir zum Ohr,
Die Stimme hört' ich, hörte lauter Seufzer Schall,
Ein Flehn zu Gott gleichwie von herbster Qual entpresst.
Seht! Petrus ist's, der trefflich sonst gepriesene,
Der dort zurückweicht, trostlos, thränenvoll, zerknirscht,
Zum Höchsten fleht er, wie der schwersten Schuld bewusst.

Die Mutter des Herrn.
Was weinst du, Petrus? Schlimmes zwar vollbrachtest du,
Doch von der Gnade ausgeschlossen bist du nicht.
Verzeih ihm, Sohn, geliebtes Kind, du Wort des Herrn!
Die Sünd' entkeimt der menschlichen Gebrechlichkeit;
Er fehlte, weil er zagte vor des Volkes Wuth.

Christus. Geh hin in Frieden, hehre Mutter, reine Magd!
Weil du für ihn gebeten, lös' ich Petrus' Schuld.
Gehorcht' ich deinen Worten doch von jeher schon,
Um deines heilig frommen Sinnes willen gerne,

1) Vorrede S. CX. ff. — 2) Journ. des Savants 1848 p. 395.

Und nicht nur dessen denk' ich, was du selbst vermagst;
Bussfert'gen Thränen weigr' ich nicht der Gnade Lohn,
Der Sünden Fesseln lösen sie mit Wunderkraft.
Dich aber mahn' ich: hege gegen Keinen Groll,
Auch gegen die nicht, die mich frevelnd hier erhöht.

Die Mutter des Herrn.
O deines milden, ewig gnadenreichen Sinns!
Im Drang der Qual auch wirst du dem Geschlecht nicht feind,
Zürnst denen nicht, die ruchlos dich an's Kreuz erhöht.
Denn wer, o Sohn, ertrüge deines Grimmes Wucht?
Wer hielte deinem allgewalt'gen Zürnen Stand?

Christus. Geh' jetzt! entweiche aus der Widersacher Schwarm;
Was du mit mir beredet, theils schon ist's vollbracht,
Des Andern aber denk' ich, ist die Zeit erfüllt;
Aus deiner Seele banne weitre Sorge drum.

Die Mutter des Herrn.
Mich trifft, ich seh's, mein Schicksal, mich Armselige.
— Weh, weh mir! welchen grauenvollen Schmerzensschrei
Erhebst du, meine Wonne, meines Herzens Lust?
Mit welchem bittern Tranke löschtest du den Durst,
Um den du lauten Wehruf wieder jetzt erhebst?

Chor. Den Ruf vernahm ich, Unglücksel'ge schreckbetäubt.
Das neue Unheil, dem dein lautes Jammern gilt,
Nicht kenn' ich's, doch erfahren möcht' ich's gern von dir.
So sprich, schau hin — ich ahne, weh! Entsetzliches!
Wie ward dein Auge, dein entfärbtes Antlitz starr?

Die Mutter des Herrn.
Still, still, ihr Weiber! das Verderben bricht herein;
Die Stimme dämpft; befragen will ich noch den Sohn.
Denn nah' dem mordenden Verhängniss seh' ich ihn.
Nicht Täuschung ist's; es senkte sich sein hehres Haupt,
Die kurze Rede tilgte rasch der Kräfte Rest.

In der zweiten Scene stehen die Anwesenden um den noch am Kreuze hängenden Leichnam Christi. Wechselgespräche zwischen Maria und Johannes, in Parallelstellen aus Med. und Hippolytos. Joh. ermahnt die Verzagende zur Geduld. Er stellt ihr, als Ersatz für ihre gegenwärtige Trauer zukünftige höchste Ehren auf Erden und im Himmel in Aussicht. Diese Stelle ist allem Anschein nach von einer späten Hand interpolirt, da der canonische Cultus der Mutter Gottes erst in der Synode zu Ephesus 431, also etwa 40 Jahre nach Gregor's Tode, sanctionirt ward. Bald stellt sich Joseph v. Arimathia, begleitet vom Jünger

Nikodemus, ein, mit Allem, was zur Abnahme vom Kreuze erforderlich. Joseph räth Marien, eilends aus der Nähe der rohen Wüthериche zu weichen, nachdem er durch Johannes von dem Lanzenstoss des Longinus erfahren. Sie aber — zum grossen ästhetischen Aergerniss von Ellissen (s. CXVII), das wir keineswegs theilen — sie bleibt und giebt selbst Anweisung, wie sie den Leichnam vom Kreuze nehmen sollen (v. 1301—5):

Mutter des Herrn.
Empfang den Sohn in deine Arme, zieh ihn her
Zu dir; umfass ihn nun und richt empor den Leib,
Das Haupt ihm auch, den Nacken stütze mit dem Arm
Dort von der Rechten; — haltet ihm die Seiten hoch.
Johannes. Breit' aus die Arme, Herrin, sammt den andern Frau'n;
Nehmt hin den Todten, der den Todten Leben giebt.
Ihn tragen helf' ich selbst euch, wie ich nur vermag.

Die Weheklage der Mutter über des Sohnes Leichnam in ihren Armen enthält pathetische Züge von dichterischer Schönheit. Henricus Carolus Abrah. Eichstadius, Jenaer Professor vor 50 Jahren, wusste freilich nicht, wie er seinem „Ekel“ über diese Lamentationen genug Worte, geschweige Gedanken leihen solle: „Taedet plura transcribere.“ [1]) Ein Eloquentiae ac Poeseos P. O. sollte schon um der Scene willen, wo Euripides' Hekabe an der Leiche ihres Sohnes Polydoros jammert, die Trauerklage der Maria, den Nachhall von jener, nicht gar so tädios abwehren, corrugatis naribus, wenn sie ihm als älteste „Marienklage“ und Ahnmutter aller Stabat mater dolorosa keine Ehrerbietung einflössen konnte. „Man kann,“ bemerkt darauf bezüglich Elissen [2]), „man kann diesen Widerwillen vom Standpunkte des geläuterten Geschmacks aus gerechtfertigt und gleichwohl das sich darauf stützende Verdammungsurtheil gegen einen Dichter ungerecht finden, auf dessen eigene Ausdrucksweise, wie auf die Art der Benutzung seines hier besonders reichlich ausgebeuteten Musterdichters (Euripides), der Geist und Geschmack der heiligen orientalischen Poesie, wie er namentlich in einigen Schriften des alten Testamentes sich kund giebt, ohne Zweifel den wesentlichsten Einfluss übte.“

1) a. a. O. p. 27. — 2) S. CXVII.

Die Mutter des Herrn.

So fass' ihn denn, den Todten, unglücksel'ge Hand!
Weh', Weh' mir! was erblick' ich? Wen berühr' ich hier?
Wer ist es, der als Leiche mir in Armen liegt?
Wie drück' ich, heil'ger Scheu und Ehrfurcht voll, ihn an
Die Mutterbrust? wie mach ich meinem Jammer Luft?
Vergönne mir, dich Todten anzureden, Sohn,
Mit Küssen zu bedecken den geliebten Leib.
Sei mir gegrüsst, zum letzten Mal Gesehener,
Den ich gebar, den von den Frevlern jetzt erwürgt
Zu sehn, mir das Verhängniss grausam vorbehielt!
O lass mich deine heil'ge Rechte küssen, Sohn!
Geliebte Hand, die oft ich fasste, dran ich mich
Emporhielt, wie der Epheu an des Eichbaums Kraft!
Erloschnes Licht des Auges, vielgeliebter Mund,
Holdsel'ge Züge, edles Antlitz meines Sohns!
O dieser sanften Lippen anmuthreiche Form!
Hauch Gottes, der den gottentstammten Leib des Sohns
Wie Himmelsduft umwitterte und der mein Herz,
Spürt' ich nur seine Nähe, jedem Gram enthob.
Warum doch wollt'st du sterben diesen Tod der Schmach?
Was lässest du die Mutter dein beraubt zurück?
O dürft' ich dich begleiten in des Todes Haus!
Wie viel ist sterben besser, denn dich sterben sehn!
Bringt Trost mir dein geschloss'nes Auge? spendet ihn
Dein stummer Mund? Wie trag' ich's, hier zu weilen noch?
Von Himmelsduft umhauchter Leib, umsonst hat dich
Als zarten Säugling also meine Brust genährt?
Vergebens zehrt' ich mich in Müh' und Sorgen auf
Seit deines Daseins wunderreichem Anbeginn?
Viel Leid trug ich bei deinem Leben, vieles jetzt,
Sohn des Allmächt'gen, deinetwillen, da du starbst.
Zuerst der ersten Schickungen gedenk' ich nun.

Eichstadius aber ruft mit Pathos: πάθος nullum! (p. 27.)

Die zweite Abtheilung schliesst, gegen Anbruch der Nacht, mit Hinwegtragung des todten Gottmenschen (Θεοβρότου) nach dem nahen Grabe. Der Schauplatz der dritten Abtheilung stellt den Eingang des Felsengrabes im Garten Joseph's von Arimathia vor. Nacht. (v. 1537 f.):

Die Mutter des Herrn.

In's Haus der Hölle stiegst du jetzt hinab, das Licht
Des Tages auszubreiten in der Finsterniss . . .

(v. 1575):

> Wenn dein Zorn das Volk
> Der Juden durch der Waffen Macht von hinnen will
> Verstossen, führst du feindlich in diess Land das Heer
> Der Römer.

Johannes, der Apostel-Theologe, verkündet (v. 1638):

> Mensch ist Er und ist Gottes Sohn, ist selber Gott.
> Ἀνὴρ ὅδ' ἐστὶ καὶ Θεὸς Θεοῦ γόνος.

Und wär' er auch nur das, wofür ihn David Strauss (Teste David cum Sibylla) und Ernest Renan ausgeben, so bleibt er doch der Anbetenswürdigste und Gotterfüllteste aller Menschensöhne. Hat ihn doch als solcher ein Grösserer als jene Beiden anerkannt; hat Christum doch Baruch Spinoza für die vollkommenste Offenbarung der göttlichen Weisheit angesehen: . . . „de aeterno illo filio Dei, hoc est, Dei aeterna sapientia, quae sese in omnibus rebus, et maxime in mente humana, et omnium maxime in Christo Jesu manifestavit“ [1]) etc.

Nun folgt die Beisetzung Christi in Joseph's Grabe. Zeit und Stunde: Die zweite Hälfte der Nacht vom Freitag auf den Sabbat. Maria, die Mutter d. H., fordert ihre galiläischen Begleiterinnen auf, sich vom Grabe mit ihr zu entfernen. Der Chor verhält sich völlig schweigsam während dieses ganzen Actes. Der Chor wandelt überhaupt in unserem ersten Passionsdrama, wie im Traumschlafe, und nur so nebenher mit, als Schatten des „obmutuit.“ Der Bühnenchor soll erst wieder in der aus den Mysterienspielen hervorgegangenen Oper erwachen und auferstehen. Bis dahin wird er im Kirchenchor, in der Gemeinde, seiner Urbedeutung gemäss, als das Volk in Person, bei den geistlichen Spielen mitwirken. Vom Grabe zurücktretend, bleibt die Mutter des Herrn am Aussenthor des gewölbten Eingangs zu demselben mit den Begleiterinnen stehen. Die lange Standrede Maria's, wie sich Ellissen ausdrückt, enthält Visionen über die Höllenfahrt Christi, nach dem Apokryphen-Evangelium des Nikodemus. Das Mysterium der Höllenfahrt führt zu Betrachtungen über die glorreiche Wiederkehr des Heilandes, über

1) Epist. XXI ad Henr. Oldenb.

die von ihm gestifteten heiligen Weihen, für deren Bezeichnung die des Dionysos in Euripides' Bakchä „eine wohlbenutzte Ausbeute liefern mussten." Es ist wohl mehr als das. Die wohlbenutzte Ausbeute regt zu sinnender Betrachtung auf, über das Ineinandergreifen der hellenischen und christlichen Symbole; der naturdienstlichen Weihen und der Mysterien der Religion des Geistes, als Inbegriff der Wahrheit, als Gottes-Offenbarung in seiner Wesenheit, deren noch im Naturgeist versunkene Ahnung die Bakchos-Mysterien bedeuten dürfen; wie das im Brod und Wein von Jesus eingesetzte Abendmahl die mythische Idee des Bakchos-Cultus historisch geistigt und lichtet, als historische Thatsache feststellt und den symbolischen Act der Erinnerung an des Stifters geschichtliche Person bedeutet; seine Liebeserinnerung an sein Wandeln im Fleische, an seinen Leib und sein Blut, womit er für seine göttliche Sendung einstand. Diese historische Verwirklichung, Erfüllung und Verklärung des natursymbolischen Sinnes der Bakchos-Weihen bezeichnet eben die wirkliche Gegenwart des Erlösers durch den Geist im Brod und Wein; den beiden in den Eleusinischen Mysterien, als Segensgaben der Demeter und des Dionysos, gefeierten Naturspenden, die aber erst durch die Aufnahme in den lebendigen Leib und das beseelte Blut und durch Umwandelung in diese eingehen in ein höheres Leben und theilhaftig werden des Geistes, und als solche auch nur Wahrzeichen seyn können der Erinnerung an Dessen Leib und Blut, der beides eingesetzt zur Beglaubigung und Bewahrheitung des Geistes, für den er zu zeugen gesandt ward. Brod und Wein sind auch für Gregorius sichtbare Zeichen unsichtbarer Güter und Wahrheiten; Zeichen der Erlösung (*τύποι τῆς σωτηρίας*); für uns zugleich Gedenkmale der Erlösung von der Naturvergötterung der Eleusinischen Weihen durch den Stifter der Geistes-Weihen. Das Opfer des Abendmahls ist dem Gregorius ein sichtbares Abbild der höchsten göttlichen Heilswahrheiten, *ἀντίτυπον τῶν μεγάλων μυστηρίων;* derjenigen „grossen Mysterien" aber auch, kraft welcher die beiden Naturgaben, Brod und Wein, im Geiste genossen werden; im Geiste ihres Einsetzers, als Mahl der Erinnerung an das Fleisch und Blut des Osterlammes, das in ihm zum Heil und zur Befreiung der Menschen geopfert ward; zum Heil ihres Lebens, ihres Handelns und ihrer

geschichtlichen Entwickelung. Im Brod und Wein wird des Heilands Leib und Blut geistig genossen: πνευματικῶς τὴν σάρκα τοῦ κυρίου ἐσθίουσιν.[1]) „Ich bin das Brod des Lebens" . . . „Ich bin das lebendige Brod, es wird ewig leben; und das Brod, das ich geben werde, ist mein Fleisch, welches ich geben werde für das Leben der Welt"[2]) . . . „Wer mein Fleisch isset und trinket mein Blut, der bleibet in mir und ich in ihm."

Im Einklange mit solcher Vergeistigung und Vollendung der Mysterien-Idee dürfen wir auch das aus den christlichen Weihen des Geistes hervorgegangene, in der Stiftung des Abendmahls, in der Erinnerungs-Opferwandelung vorgebildete Drama, dürfen wir das christliche, das vom Geiste Christi erfüllte Geschichtsdrama, das Drama der in ihm persönlich gedachten Menschheit, dürfen wir dies erst als die beflügelte, lichte Psyche begrüssen, die aus der Puppenschale der ägyptisch-orphischen Weihen sich erhob. In der Auferstehung des Heilands aus den Grabestüchern feiert auch das Drama seine Auferstehung aus den Wickeltüchern und Banden der natursymbolischen Mysterie; und feiert in des Heilands Verklärung zugleich die Transfiguration seiner geschichtlich messianischen Cultusmission, emporschwebend aus den Hüllen der Naturvergötterung im Lichtglanze einer geistig menschlichen Verherrlichung und innerer Göttlichkeit.

. . . . καὶ καταστήσεις τὰ σὰ
Μυστήρι', ἵν' ᾗς ἐμφανῶς Θεὸς βροτοῖς.
. . . . Die heiligen Weihen stiftest du,
Dass sich den Menschen deine Gottheit offenbart . . .

nimmt Gregorius' Gottesmutter (v. 1563) den Bakchen des Euripides aus dem Munde, zur Verherrlichung des Christos-Dionysos, den die Geschichte des von nun an sich entwickelnden Drama's auch als dessen Schutzgott, Heilstifter und Erlöser um so mehr zu feiern und zu verehren hat, als sein Geist die Geschichte der Folgezeiten selbst durchdringt und erfüllt. Das eigentliche geschichtliche Drama, das die Geschicke der Menschheit, die Ideen der Weltgeschichte aus den Tiefen des Menschenherzens entwickelt und darstellt, hat erst Jesus von Nazareth geschaffen.

1) Macar. Homil. XXVII. — 2) Joh. IV, 10 ff.

Vor dem Aufbruch Maria's mit ihren Begleiterinnen findet noch ein weitläufiges Gespräch zwischen Johannes und Joseph v. Arimathia statt auf Euripides' Kosten. Die Entwickelung des Dogma's vom Sündenfall und der Erlösung (v. 1634 ff.) bestreitet Johannes grösstentheils aus eigener Tasche. Ehe Joseph mit Nikodemus aufbricht (v. 1787 ff.), bittet er Johannes und die heilige Jungfrau um Beistand im Gebete zu Gott, zur Besänftigung seines Zorns gegen das jüdische Volk, als dessen Fürsprech Joseph erscheint. Hierauf entfernt er sich mit Nikodemus. Johannes wiederholt seine Aufforderung an die Mutter und ihre Begleiterinnen, ihm in sein Haus zu folgen, und sich dort, da schon die Morgendämmerung nahe, zur Ruhe zu legen, wie ihnen bereits in Euripides' Rhesos (v. 518) bemerkt worden.

Im vierten Act ist es Sabbat, den auch das Drama zu feiern scheint. Es ruht vor dem Hause des Johannes mit der Mutter Jesu und ihren Begleiterinnen aus, die den Sabbatmorgen erwarten. Nur die Wehklagen der Mutter kennen keinen Sabbat. Sie begrüsst ihn mit einem Jammergruss. „Wie lange noch," fragt der Frauenchor (v. 1841 ff.),

> Gedenkst du so zu sitzen, schlaflos, starren Blicks?
> Sieh hin, schön glänzt der Morgen . . .

Ein Bote meldet die Versiegelung und Bewachung des Grabes. Hier fällt unser Act, mit den Grabwächtern um die Wette, in einen tiefen Schlaf, und schläft den ganzen lieben Sabbat-Tag in Einem Strich, und erwacht erst in der Nacht vom Samstag auf Sonntag mit der vierten Scene, wo die Mutter d. H., der Chor und Maria Magdalena aus Johannes' Haus heraustreten; letztere auch zum erstenmal aus dem Chor herheraustritt. Die Mutter d. H. fordert zur Salbung des Leichnams Jesu auf; rathet aber, erst Kundschaft auszusenden. Maria M. erbietet sich, als Späherin zum Grabe zu gehen. Die beiden Marien begeben sich zusammen nach dem Grabmal. Der Chor bleibt zurück, um bis Tagesanbruch der Ruhe zu pflegen. Der Act zieht den Vorhang als Decke über die Ohren, und schläft bis zur Auferstehung im fünften Act. Dieser stellt den Eingang des Grabes zur Schau, und beide Marien in der Morgendämmerung. Auf dem Grabe wird der Engel sichtbar. Er verkündet

den beiden Marien, dass der Erstandene nach Galiläa geeilt sey. Euripides wird von den Evangelien abgelöst, deren Berichte wörtlich die Scenen füllen. Der Botenbericht ist ein Convolut von Erzählungen in der Erzählung und von Dialogen in der Erzählung. Der Bote berichtet den Bericht des Grabwächters im Synedrion an die Aeltesten und Priester, und durchflicht den berichteten Bericht mit einer Scene zwischen Kaiphas und Pontius Pilatus. An diesen sich kreuzenden Wirrfäden sehen wir eine spätere, plumpe Hand ihre Puppen regieren. Es könnte die des Tzetzes seyn [1], auf den die Erwähnung des Lykophron im Schlussepilog mit Fingern deutet. Magnin stützt auf Dübner's Annahme die noch weiter gehende Vermuthung: dass die ganze vorliegende Redaction der Tragödie, d. i. ihre Zusammensetzung aus drei verschiedenen Dramen, von jenem Scholiasten des Lykophron, dem Tzetzes, herrühren könne. [2])

Die Oertlichkeit der sechsten Scene befindet sich in der Nähe des Grabes. Im Hintergrunde das Haus der dritten Maria, der Mutter des Marcus. Es ist später Abend. Den Schauplatz betreten: der Chor, die Mutter d. H. Gleich darauf Maria Magdalena. Diese erzählt die Erscheinung am Grabe, was man nicht allein schon weiss, was auch noch im Widerspruch mit dem vorher Erzählten steht. Erst der fünfte Act rechtfertigt die ästhetische Verketzerung der Widersacher dieses Drama's. Sie selbst aber verdienen den Vorwurf eines Mangels an archäologisch-ästhetischer Kritik, weil sie in der Zerfahrenheit dieses Actes und auch einiger Partieen in den voraufgehenden nicht das Ungeschick späterer Flickarbeiter erkannten, und das Abgeschmackte, den Widersinn und die Widersprüche frischweg dem ursprünglichen Verfasser in's Gewissen schoben. Der einzige Magnin macht eine rühmliche Ausnahme, der zwar auch den Werth des Drama's geringschätzig behandelt; aber doch mit kritischer Scharfsicht ein dreifaches Flickwerk, einen Complex von Rhapsodien dreier verschiedener Verfasser, darin erblickte. Dabei erklärt er aber auch für das am wenigsten mangelhafte und zugleich älteste dieser Stücke die Tragödie des heiligen Gre-

1) Dübner Χριστ. π. Praef. p. X. — 2) Journ. d. S. 1849. p. 283. Elissen S. CXXXVIII.

gorius, welche gewissermaassen das Fundament und den Eckstein eines Baues von so gemischter Structur habe abgeben müssen.[1]

Maria Magdalena fordert nun den Chor auf, mit ihr nach dem Hause der Mutter des Marcus zu gehen, wo sich die Jünger versammelt und eingeschlossen.[2] Es zeigt sich auch schon das Innere des Hauses der Mutter des Marcus mit den daselbst befindlichen eilf Aposteln und andern Jüngern. Der Chor ist mit der Mutter d. H. und Maria Magd. eingetreten. Bald darauf erscheint auch Christus. Mittlerweile hat Kleophas von der Christophanie in Emaus erzählt, nach dem Evangelium von Lucas. Der Frauenchor erblickt zuerst Jesum im Gemache.

(v. 2495):

Doch still! o still:
Seht dort ihn stehn inmitten des Gemachs, den Herrn!
Fürwahr ein Wunder, das des höchsten Staunens werth!
Wie nur, wie ging er durch verschlossne Thüren ein?
Wohl wie er trotz des Siegels aus dem Grab erstand.
Wie einst er auch hervorging aus der Jungfrau Schooss,
Und unverletzt der heiligen Mutter Keuschheit blieb.

Christus.

Der Friede Gottes sey mit euch!
Warum erschreckt ihr? Sehet Händ' und Füsse hier!
Seht euch genau die Seite an, die jüngst der Speer
Durchbohrte; ja, erkennet, dass ich wiederum
Ich selbst bin! Hat denn wohl ein Geist auch Fleisch und Bein,
Wie ihr doch seht, dass beides mir geblieben ist;
Wie ihr mit eignen Händen es auch fühlen mögt?

Euripides ist verschwunden; statt seiner versieht das Evangelium den Dialog mit dem nöthigen Bedarf. Im Epilog wird die Mutter Gottes als Quell der Sündenvergebung bezeichnet. Das trägt den nachgregorischen Stempel an der Stirn, und, wie manches Andere, das Kennzeichen des von der Synode zu Ephesus (431 n. Chr.) ausgesprochenen Cultus. Die Schlusszeilen des Epilogs lauten:

Der Sünden Sühnung, Herrin, o gewähre sie
Lass nicht umsonst mich um der Seele Rettung flehn!

1) Journ. d. Sav. 1849. p. 12—26 u. p. 275—288. Vgl. Elissen a. a. O. S. LXI. — 2) Apostelgesch. 12, 12. Joh. 20, 19.

Δός μοι, κυρία, τὴν λύσιν τῶν πταισμάτων,
Καί μοι πάρασχε ψυχικὴν σωτηρίαν.

Die *ψυχικὴ σωτηρία*, das Seelenheil, ist die Katharsis des christlichen Drama's. Die *παθήματα*, die Leidenschaften und Leidgefühle der griechischen Tragik und des Aristoteles, sind *πταίσματα* geworden: Verstösse, Verirrungen, Rückfälle in den Sündenfall, die einzig durch Vermittelung der Sündenreinen, Benedeiten, zu tilgen; schuldbewusste Reuegefühle, Gewissensbisse, Seelenzerknirschung, die nur durch die Liebesgnade und Fürbitte der unbefleckten Jungfrau-Mutter des göttlichen Entsündigers und Heiligers des Fleisches durch den Geist und ein unendliches Liebeserbarmen zu trösten und zu stillen sind. Ein Bewusstseyn der Entzweiung mit Gott, durchglüht in seiner Zerrissenheit von verzehrender Sehnsucht nach Gott und nach Wiedervereinigung und Versöhnung mit ihm. Die Katharsis der christlichen Tragödie wird so reingeistig, so tiefinnerlich vollzogen, wie die Opferwandelung in der stillen Messe; wie ein bussstilles, heiliges Vermittelungsgebet; nicht, wie im Oedip. Col., unter schrecklichem, unterirdischem Donnertosen, bei der Niederfahrt eines mit Vaterblut und Blutschande besudelten und trotzdem unreumüthigen Sündergreises, der mit den schauerlichsten Verfluchungen seiner Söhne, seines Hauses, seines Landes, wie ein wilder Bergstrom, hinuntertobt in seine Gruft. Die Versöhnung in der christlichen Tragödie bewirkt kein Gott aus der Maschine, keine Gottheit von aussen herein; auch keine natursymbolische Personification einer Seelen- und Geistesmacht; sondern der Gott im Innern, das unsichtbar geistige Gewissen, die tiefe Seelenzermalmung, brünstigtief, wie Andacht und Gebet; bewirkt der im Busen des tragischen Frevlers verhöhnte, misshandelte, gekreuzigte, der in des Frevlers verschwiegenem Busen Blut und Wasser weinende Christus; bewirkt das, alle Schrecken der alten Tragik übergrausende, das geisterhafte Schuldbewusstseyn und Entsetzen, ob der Sünden gegen den heiligen Geist der Liebe und Gerechtigkeit; ob des Verrathes an Jesu Menschenheiligung durch das Himmelreich seelenreiner Liebe, der himmlischen Quelle aller Tugend, allen Pflichtgefühls und sittlich gesetzlichen Wandels; der himmlischen Quelle, aus der allein die Heiligachtung der Rechte, auch der niedrigsten, bedürftigsten Menschengeschöpfe, als der Ebenbilder

Gottes, quillt; die Heiligachtung ihres Anspruchs auf ihr Gotteserbe: auf Menschenglück und Menschenwürde; die Heilighaltung dieses unveräusserlichen Jesu-Erbes jegliches Menschen, von Seiten der Mächtigen, Genussreichen; um so mehr die unverbrüchlichste der Pflichten quillt: diese beiden Grundrechte auf Menschenglück und Menschenwürde, auf ein menschenwürdiges Leben, in den Armen und Schwachen, in den Hülflosen und Preisgegebenen, in den Belasteten und „Mühseligen", die um ihr täglich Brot Blut schwitzen, in diesen vor Allen wahrzunehmen, denen zum Heil und Frommen doch vorzugsweise der Erlöser erschienen, in der ausgesprochenen Absicht, um ihr Reich zu gründen, das Reich der Beseligung durch verbrüdernde Liebe und Befreiung von allem Uebel. Das Reich Gottes besteht, den Worten des Heilands zufolge, 1) für die Kinder und für die, welche ihnen gleichen; 2) für die von der Welt Ausgestossenen, „die Opfer des socialen Hochmuths, der den guten aber niedrigen Menschen ausstösst" . . .[1]) Selbstbegreiflich besteht hiernach das Reich des Satans: 1) für die Kinder Belials, die, weit entfernt, den Mühseligen, Beladenen, Kummervollen und Nothgebrochenen die Bürde zu erleichtern — denn die eigentlich Gebrechlichen, Krüppel und Lahmen, das sind die im Erwerb gelähmten Armen, und solche Armuth das schwerste aller Gebrechen — weit entfernt, diesen den Erwerb zu erleichtern, pressen ihnen die Söhne Belial's den letzten Blutstropfen aus; schneiden sie ihnen die Erwerbsmittel, Wege und Erwerbsquellen ab, indem sie ihnen die Lebensluft jeder gedeihlichen Thätigkeit, jedes Erwerbseifers abschneiden: die volle staatsbürgerliche Freiheit nämlich, in welcher sich allein die Arbeitskraft und schaffende Betriebsamkeit segenbringend entwickeln und entfalten kann; oder messen und fuchteln ihnen diese Lebensluft mit dem mecklenburger Zollstock zu, dem mecklenburger Junker-Codex, dem hanebüchenen Gesetzbuch. 2) Besteht das Reich des Satans für die Macht- und Gewaltmenschen, die Stellvertreter des „bittern Tyrannen", des πικρὸς τύραννος, als welchen wir schon den heil. Gregorius den „Fürsten dieser Welt" haben bezeichnen hören: jene lieblosen, ver-

1) E. Renan, das Leben Jesu. c. 11. Vergl. Matth. XXII, 2 ff. Lucas XIV, 16 ff. Matth. VIII, 11—12; XXI, 33 ff.

härteten-Macht-, nicht Rechtgläubigen, jene verstockten, mit einer Hornhaut überzogenen Gewaltthäter-Herzen, welche die Belasteten und Mühseligen in Masse, die Erwerbsthätigen als Volk, auf's Blut quälen und ihnen die staatsbürgerlichen Rechte und blutigschwer erkämpften Freiheiten verkümmern, verkürzen, wo nicht gar, wie einen Skalp, mit Einem Schnitt, über den Kopf weg, abstreifen. Für solche Schinderknechte von Verfassungen, solche Abhäuter verbriefter und beschworener Volksrechte, ist die Weltgeschichte das furchtbare Weltgericht, das sie, wie Dornenbündel und stacheliges Unkraut, dem Reiche ihres höllischen Vaters zuschleudert; ist das im Geiste Jesu und in seinem Namen gedichtete Drama das noch schreckenvollere Weltgericht, das ihnen die Selbstverdammniss abfoltert; sie hineinschaudert, hineinängstet in Judas' Verzweiflungswahnsinn; sind die Flammen des Drama's die flüssigen Feuergluthen, die Shakspeare's Mohren weiss brennen, sie aber schwarz, zu Steinkohlen der Hölle; ist das Drama das Schauspiel im Schauspiel, das der „Könige Gewissen“ aus ihrer mit dreifachem Machtpanzer auswattirten Brust herausschreckt, und es hingraust vor ihre Blicke, als bleiches Gespenst, aus welchem des Volkes Stimme, wie Abel's Blut, zum Himmel schreit. Solchen Frevlern schaudert das Drama Ministertische zu Macbeth's Banquettisch, an dem, wie Banquo's Geist, der Geist des gemordeten Volksrechts, dessen blutige Verfassungsleiche, emportaucht, mit so vielen Lücken, hineingeschlagenen Eidbrüchen, mit so vielen Löcherwunden bedeckt, wie Macbeth's gedungene Mörder in Banquo's Leib gebohrt.

Mag die classisch-ästhetische Kritik dem besprochenen Cento-Drama noch mehr am Zeuge flicken, als es schon geflickt ist; so bleibt es doch, als erstes und ältestes christliches Passionsspiel, für die Geschichte des Drama's ein unschätzbares Denkmal, selbst wenn Magnin's unerwiesene Behauptung gegründet wäre, welcher zufolge unser Drama auf die mittelalterlichen Mysterien im Abendlande, wo es bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts gänzlich unbekannt gewesen, keinen Einfluss geübt hätte. [1]) Der einzige Umstand, dass es, wie dargelegt worden, die Keime einer neuen Dramaturgie, die ersten Linien zu dem tragischen Styl des

1) a. a. O. p. 13.

nachchristlich abendländischen Drama's, enthält, giebt ihm für die Geschichte des Drama's eine hohe Wichtigkeit. Die Unnachweisbarkeit von historischen Spuren unmittelbarer Einwirkung schliesst eine mittelbare, traditionelle durch ähnliche Versuche der orientalischen Kirche, nicht aus, zu denen der Christus Paschon unzweifelhaft Anlass und Anregung gab. Magnin selbst nennt den Bischof Gregorius von Antiochien, im 6. Jahrh., als den möglichen Verfasser des zweiten Drama's zu den drei Stücken, aus welchen er den Christos Paschon zusammengesetzt glaubt; denselben Bischof Gregorius von Antiochien, in welchem schon Dom Ceillier († 1761), den Verfasser der ganzen Tragödie vermuthet habe.[1]) Das dritte Stück, woraus, nach Magnin, unser Christ. P. bestehen soll, könne, meint er, von dem Mönch Stephanos, bei Fabricius[2]): Stephanus monachus Sabaita, herrühren, welchen Lilio Gregorio Giraldi (um 1545) als den Verfasser eines verschwundenen Passions-Drama's genannt.[3]) Auch die oben erwähnten Codd. aus dem 13. und 14. Jahrh. dürfen als Zeugnisse des hohen Werthes gelten, den man seiner Zeit dem Christ. Pasch. beilegte. In welchem Ansehen dieses Drama stand, beweist aber nichts schlagender, als der Umstand, dass man es viele Jahrhunderte lang „einem der gefeiertsten unter den Vätern der anatolischen Kirche“, dem Greg. von Naz. zuschrieb, eh' es dem Cardinal Cäsar Baronius (um 1588) beliebte, den ersten Zweifel gegen die Aechtheit zu erheben. Friedr. Dübner, in der Vorrede zu seiner, nach den Pariser Handschriften, veranstalteten Ausgabe hebt, auch in Beziehung auf die poetische und scenische Oekonomie, die grosse Wichtigkeit unserer Tragödie für die Geschichte der Dramaturgie hervor.[4]) Wir bedauern, dass Dübner nicht näher auf diese Punkte eingeht. So weit es hier thunlich, haben wir, nach unserer Auffassung, einige Grundlinien der „neuen Kunst“ zu ziehen, und Andeutungen über die innere Verschiedenheit des Heil- und Sühnbegriffes in dieser und in der antiken Tragik zu geben versucht.

Hier möchten wir noch ein paar Stellen bei Gregorius in

1) Hist. générale des auteurs sacrés et ecclésiast. t. VII. ch. I. art. 4. §. 70. — 2) Bibl. gr. ed. Harl. II. p. 323. — 3) De poetar. Hist. opp. t. I. p. 288 — 4) Dübner. Χριστ. πάσχ. Praef. p. V.

Erinnerung bringen, die, unseres Wissens, mit dieser Frage noch nicht in Beziehung gebracht worden. In einer seiner Reden[1]) spricht er von der Verspottung, die das Christenthum in ihm und seinem Wirken auf den Theatern erfährt: „Wir sind“ — lautet die Stelle — „ein neues Schauspiel geworden, nicht den Engeln und Menschen, sondern beinahe allen Gottlosen, und zwar zu jeder Zeit und an jedem Ort, auf den Märkten, bei Trinkgelagen. Wir sind sogar schon auf die Bühne gekommen und werden, fast mit Thränen muss ich es sagen, zugleich mit den ausschweifenden Menschen verlacht; ja es giebt fast keinen so beliebten Augen- und Ohrenschmaus, als einen Christen, der im Lustspiel verhöhnt wird.“ An einer andern Stelle[2]) heisst es: „Mein Trauerspiel ist den Feinden ein Lustspiel geworden“ (*κωμῳδία γὰρ τοῖς ἐχθροῖς ἡ ἐμὴ τραγῳδία*). „Desswegen haben wir den Kirchen nicht Weniges entzogen, um es auf's Theater zu übertragen“ (*διὰ τοῦτο τῶν Ἐκκλησιῶν ὑφείλομεν οὐκ ὀλίγον καὶ τῇ σκηνῇ προσεθήκαμεν*). Gregorius kann unter „meine Tragödie“ (*ἡ ἐμὴ τραγῳδία*) seine damals ungünstige bischöfliche Lage, die Bedrängnisse verstanden haben, in die er von den häretischen Gegnern seiner Lehrmeinungen sich versetzt fand. Er konnte sagen wollen, dass diese seine Lage ein Gegenstand der Verspottung (*κωμῳδία*) für seine Feinde geworden. Wie aber den Nachsatz ohne Zwang damit in Uebereinstimmung bringen? Wer sind die „Wir“? Und soll mit dem „nicht Weniges entzogen, um es auf's Theater zu übertragen“, blos das Parodiren der Kirche auf dem Theater gemeint seyn? Oder gemeint seyn: den Eifer, den wir (Christen) der Kirche widmen sollten, übertragen wir auf's Theater? Diese Auslegung will uns in keinem rechten Zusammenhange mit dem ersten Satze zu stehen, und durch das *διὰ τοῦτο* („desswegen“) mit dem Vordersatze nicht recht verknüpfbar scheinen. „Noch schlimmer aber ist es“, fährt Gregorius fort, „dass die ungezügelte Lust jener Menschen nach zerstreuenden Genüssen die Kirche in ein Theater und den Prediger in einen Schauspieler zu verwandeln drohte. Man verlangte bei der Predigt einen Ohrenschmaus, glänzende Prunkreden mit theatralischem Vortrage

1) Or. II, 84. p. 52. — 2) Or. XXII, 8. p. 419.

und beklatschte dann mit derselben Lust den Komödianten auf geheiligter Stätte, wie den auf der Bühne." Uns scheint dem Sinne dieser Stellen die Erklärung näher zu liegen: Durch solche Zustände, eine solche anstössige Vermischung von Theater und Kirche, sey der fromme Kirchenhirt bewogen worden, mittelst einer dramatischen Veranschaulichung der wahren Lehren Christi und seiner Leiden, das Theaterbedürfniss zum Vortheil der rechtgläubigen Kirche zu verwenden, und jenen Uebelständen dadurch abzuhelfen, dass er die unlautere, heidnische, selbst bei den Christen herrschende Leidenschaft für's Theater durch eine dramatische Vorstellung der Leiden Christi befriedigte, und sie heilte, indem er sie heiligte. Wenn „die ungezügelte Lust nach zerstreuenden Genüssen die Kirche in ein Theater zu verwandeln drohte": so hat der fromme Kirchenlehrer das Theater der Kirche dienstbar machen, es in einen kirchlichen Act gleichsam verwandeln wollen. Wenn jene zügellose Lust „den Prediger in einen Schauspieler verwandelte": so ging die Absicht des frommen Kirchenhirten dahin, den Schauspieler gewissermaassen in einen Kirchenlehrer und Prediger umzuwandeln, indem er ihn die wahren Lehren der Evangelien, im Namen der heiligen Verkünder derselben, vortragen liess, deren Person der Darsteller bedeutet. Ist nun seine „Tragödie" von seinen Feinden zur „Komödie" gespottet worden: so war ja eben ein solcher, von seinen Feinden zu erwartender Hohn der eigentliche Beweggrund gewesen (*διὰ τοῦτο*), der ihn dazu bestimmt, jene Tragödie zu verfassen: „Desswegen eben haben wir den Kirchen nicht Weniges entzogen, um es auf's Theater zu übertragen" — und zu dem Zwecke kein geeigneteres Mittel wählen können, als die Verse des gefeiertesten tragischen Dichters der Hellenen für die Sendung und die Lehren Jesu einstehen und zeugen zu lassen. Damit steht sein Eifern gegen das Theater, seine Verwerfung der vom heidnischen Unwesen befleckten Schauspiele eher im Einklang als im Widerspruch: „Hasse," ruft er in einem seiner Gedichte [1]):

Verabscheu' der Theater fluchbeladne Schau;
Der Lüste Hyder; Gottverworfner Lehranstalt,

1) II. p. 1092. Carm. V, 78 ff. VIII. ad Seleucum.

Wo nichts vervehmt und schändlich, als gesittet seyn
μίσει θεάτρων
. δυσεριν κακῶν θέαν
. ὕδραν ἡδονῶν
ἀνδρῶν ἀσελγῶν ἀπρεπῆ μαθήματα
Οἷς οὐδέν ἐστιν αἰσχρὸν ἢ τὸ σωφρονεῖν . . .

Der Schande bauet man Theater
κτίζεται θέατρα ταῖς ἀτιμίαις[1])

Musste bei solcher Beschaffenheit der damaligen Bühne nicht gerade ein so vorzüglicher Schriftsteller, ein Dichter, wie Gregor von Nazianz, sich berufen glauben, nicht blos wie andere fromme Kirchenväter und Oberen, gegen die Theater zu eifern, oder, wie der jüngere Apollinaris, den Menander und Euripides nachzuahmen[2]) — sondern als Dichter Christi das heidnische Theater mit einem Christus-Drama zu bekämpfen; den Satan nicht mit Belzebub, sondern mit Christus auszutreiben; an Stelle des mythischen Dionysos den wirklichen Gottmenschensohn, den wahrhaftigen Eleuthereus, den Befreier im Geiste, und Spender des Heils im Wein der Seelen, als Schirmer und Stifter eines neuen, von seinem Geiste durchwehten Drama's zu verkünden?

Welches Bewandtniss es indessen mit den bezeichneten Stellen und der von uns versuchten Erklärung auch haben möge: die grosse Bedeutung, die für alle Folge entscheidende Bedeutung der ersten geistlichen Tragödie, des Christos Paschon, steht für uns unbestreitbar fest, trotzend jeglicher Bemängelung und Anfechtung von Seiten der classisch-ästhetischen Kritik. Wir nehmen den Christos Paschon selbst bezüglich der musivischen Zusammensetzung aus Versfragmenten der hellenischen Tragik in Schutz, mit Rücksicht auf die entsprechende Beschaffenheit des poetischen Kunst-Drama's der Folgezeiten, dessen innige Verschmelzung der in Christus persönlich gewordenen oder gedachten M e n s c h h e i t s i d e e mit den Elementen hellenischer Bildungsformen die rudimentare Versmosaik des Christos Paschon nach denselben Entwickelungsgesetzen vorandeutet, nach welchen

1) v. 108. — 2) ἐπραγματεύσατο δὲ γὰρ τοῖς Μενάνδρου δράμασιν εἰκασμένας κωμῳδίας καὶ τὴν Εὐριπίδου τραγῳδίαν, καὶ Πινδάρου λύραν ἐμιμήσατο. Sozomen. Hist. eccles. V, 18. p. 623 ed. Vales.

die in Raphael vollendete Malerkunst sich aus der byzantinischen Farbenmosaik stufenweise hervorgebildet, zu welcher doch auch antike Lithostrate nicht selten die Stifte und Steinchen hergaben. Bald werden wir die geistlichen Mysterienspiele aus den Kirchenformen der Liturgie hervorsprossen sehen in einer ihrem Inhalte gemässeren Gestalt. Wir werden sie aber auch verkümmern und endlich verschwinden sehen, überwunden von dem Entwickelungsgesetze des Drama's, dessen Vollendung die Aufnahme hellenischer Kunstelemente und die Sättigung mit denselben nicht minder bedingt, als die vollkommene Durchgeistigung derselben mit dem höhern, in Christus vergöttlichten Inhalt und Begriff der Menschheit und ihrer Culturziele. Eine ähnliche Erscheinung wie beim Christos Paschon wird die Geschichte des Drama's alsbald in den nächsten Versuchen, geistliche Motive mit antiken Formen zu umkleiden, in den Dramen der Nonne Hroswitha von Gandersheim, zu berücksichtigen finden. Ja unsere Geschichte wird, je nach dem überwiegenden Momente des Strebens nach classischer Form, oder nach einem christlichen, d. h. dem Wesen Christi gemässen Inhalt, ihre Wagschale schwanken sehen zwischen diesen beiden Richtungen, und für voll nur ein solches dramatisches Product nehmen können, worin beide Momente sich dergestalt durchdringen, dass die classische Form nicht als solche, nicht als hellenische Kunstmässigkeit erscheint, sondern, als Harmonie der Glieder untereinander und mit dem ganzen Kunstwerk, sich aus der Idee und Eigenthümlichkeit desselben frei und selbständig entfaltet. —

Den Zwischenraum, der den Christos Paschon von den Terentianischen Dramen der deutschen Nonne trennt, können nur wenige zerstreute Notizen über die Spuren etwaiger dramatischer Versuche oder Vorstellungen während dieses fünfhundertjährigen Zeitraumes füllen.

Demselben Apollinaris, dem Jüngern, auch Laodicensis genannt, um ihn von seinem Vater, Apollinaris aus Alexandrien, nachmals Presbyter zu Laodicea, zu unterscheiden — diesem jüngeren Apollinaris, den der Kirchenhistoriker Sozomenos, wie schon erwähnt, als Nachahmer des Menander und Euripides anführt, wird auch von Einigen der Christos Paschon zugeschrieben. Welche Wahrscheinlichkeit aber, dass der Stifter der Häresiar-

chensecte der Apollinaristen (376 n. Chr.), dessen Lehrsätze Gregorius von Nazianz bekämpfte[1]), der Verfasser eines Drama's sey, das die vom Nicänischen Concil festgestellten Dogmen feiert! Und wie wenig glaublich, dass ein Nachahmer des Menander und Euripides, mithin ein Nachbildner ihrer classischen Formen (εἰκασμένας κωμῳδίας), ein Cento-Drama aus Euripideischen Flicken sollte zusammengestoppelt haben! Wesshalb denn auch Andere[2]) den Vater, Apollinaris den Presbyter, als Verfasser dieses Drama's in Anspruch nahmen.

Dass Schauspiele, Mimen und Pantomimen namentlich, auch in diesem Zeitraum im Schwunge waren, wurde schon gemeldet.[3]) Solche Vorstellungen erlitten nur zeitweise Unterbrechungen durch die Einfälle der Barbarenvölker in das Römerreich.[4]) Von Atellanen-Spielern mit Wanderbuden geschieht noch im 9. Jahrhundert Erwähnung. Theganus berichtet von Ludwig I. dem Frommen (814—846): dass er niemals auflachte, selbst nicht bei Festlichkeiten, wenn zur Belustigung des Volkes Possenreisser und Mimen mit Flötenbläsern und Zitherschlägern aufzogen: Nunquam in risu exaltavit vocem suam, nec quando in festivitatibus ad laetitiam populi procedebant thymelici, scurrae et mimi.[5]) Die späteren Joculatores setzten die altrömischen Mimen fort, denen sie selbst in ihrer äusseren Erscheinung glichen. Wie die Mimen, schoren sich auch die Joculatoren Bart und Kopfhaare ab. „Er schor sein Bart- und Haupthaar ab, und nahm das Costüm eines Joculators an sammt der Cither," sagt Godfredus[6]) von einem solchen Individuum: rasit capillos suos et barbam cultumque Joculatoris cum cithara coepit. Die Tonsur galt sogar für ein Merkmal der Verrücktheit.[7]) Por vos s'est tondu comme fol.[8]) Und wie bei den Plani-

1) Epist. I. II. ad Cledonium I. p. 737 ff. — 2) Caevus in Script. eccl. Hist. liter. Vol. I. ed. nov. Bas. 1747 fol. p. 225. Vergl. Fabric. Bibl. gr. VIII. c. 12 p. 600. — 3) Gesch. d. Dram. II. 649 ff. — 4) Suspicor enim, viguisse fere semper eam partem, quae olim a pantomimis, id est gesticulatoribus peragebatur. Muratori, De spectaculis et ludis publicis Medii aevi. Dissert. XXIX. Antiq. italic. med. aev. II. p. 847. — 5) De gestis Ludov. pii, ap. du Chesne, Hist. Franc. Script. II. p. 279. — 6) Hist. Britan. l. IX. c. 1. — 7) Edelst. du Méril, Orig. latines du Théâtre Med. Paris, 1849. p. 31. — 8) Tristan I. p. 231. Agrippa de Vanit. scient. c. 62. Raso toto capite, ut fatui. Vgl. Flögel, Hofnarren S. 51.

peden, bestand auch das Schuhwerk der Joculatoren blos aus einer flachen Sohle. In Miniaturen alter Manuscripte sieht man sie vor Zuschauern spielen. So z. B. in einem Terenz. [1]) Diese Mimen des Mittelalters werden wir noch zu beachten haben.

Neben solchen Vorstellungen, erfahren wir auch von Volksspielen, die in ähnlichen Verlarvungen vor sich gingen, dergleichen im alten Rom an den Saturnalien stattfanden, die das Volk in Thier- und Götter-Masken abhielt. Ein Volksspiel der Art war das in Gallien schon im 6. Jahrhundert v. Chr. am Julbock-Feste vorgestellte, wo Jünglinge, als Widder vermummt, ihr Wesen trieben zum Ergötzen der Menge. [2]) Aehnliche Verlarvungen fanden am Feste der Holda oder Berchta statt, das im Januar zwölf Nächte hintereinander gefeiert wurde. [3]) Jenes ebenfalls schon im 6. Jahrhundert und auch in Deutschland heimische Volksschauspiel, das den Wettstreit zwischen Frühling und Winter darstellte, bezeichnet Du Méril als „un véritable drame." Mit dem véritable drame hat es ein ähnliches Bewandtniss, wie mit der Versicherung desselben gedankenlosen Notizenstopplers: dass die dem h. Cyprian zugeschriebene Coena [4]) die Bibel in Handlung gesetzt enthalte [5]), da die Paar Blätter doch weiter nichts als eine Parabel in Form eines allegorischen Gastmahls darbieten, zu welchem ein König (Gott Vater) biblische und heidnische, heilige und profane Gäste geladen, deren scurriles Verhalten beim Schmause, bis zum Nachhausegehen nach ausgeschlafenem Rausche, erzählt wird. Als Pröbchen mag folgendes Tafel-Bildchen dienen: „Nachdem alle gesättigt waren, lag Adam da in Schlaf versenkt; Noe berauscht und aufgedeckt; Lot hatte zu viel getrunken; Sisara war fest eingeschlafen; Holofernes schnarchte, auf dem Rücken liegend; Balthasar konnte sich nicht auf den Füssen halten; Jonas träumte; Jesus wurde aufgeweckt; Petrus wachte bis zum Hahnenschrei; Jacob versuchte aufzustehen; Lazarus aber stand auf" u. s. w.

1) B. n. 5580^5, veröffentlicht im Magazin pittoresque 1842. pag. 169. Vgl. du Méril a. a. O. p. 30. — 2) Pez. thes. anecd. noviss. t. VI. P. 1. c. 184. — 3) J. Grimm, Deutsche Mythol. p. 166 ff. — 4) Opuscula vulgo adscripta sancto Cypriano col. 287. ed. Paris 1726. — 5) Du Méril a. a. O. pag. 29.

Omnibus ergo saturatis, Adam sopitus jacebat; Noë ebrius discopertus dormiebat; Loth nimium biberat; Sisara soporatus jacebat; Holofernes resupinus stertebat; Balthasar temulentus erat; Jonas somnos habebat; suscitabatur Jesus; Petrus gallicinio vigilabat; Jacob surgere querebat; Lazarus prior surrexit.[1]) Und davon sagt der französische Deipnosophist und Brockengelehrte: „Les convives aux noces d'un roi mettent la Bible en action; ils revêtent le costume réel des personnages, et s'entourent de tous les accessoirs dramatiques.“ In solchem Sinne freilich mag auch jenem „Wettstreite zwischen Frühling und Winter“ der Name eines véritable drame zukommen. Dieser Wettstreit bestand in einem blossen Dialog, den zwei Personen hielten. Die eine in der Maske des Frühlings, mit Lauch und Grünwerk aufgeputzt; die andere als Winter, in Stroh und Moos vermummt. Ein solcher Wettstreit (conflictus Veris et Hiemis), dem Beda oder Alcuin zugeschrieben, befindet sich bei Wernsdorf.[2]) Wir dürfen wohl in dergleichen Volks-Maskenspielen, wozu auch die Karrenumzüge, das Maireiten[3]) u. a. m. gehören, mittelalterliche, gleichsam vorthespis'sche Keime zu den Fastnachtsspielen und sonstigen Volksschwänken; nicht aber schon die véritables drames begrüssen, zu denen sie sich, wenn auch der Zeitfolge nach umgekehrt, ungefähr so verhalten möchten, wie etwa zu der grossen, von einem Henr. Steph., den beiden Scaligern, von einem Salmasius, Ducange, vertretenen französischen Philologie und Archäologie sich deren letzter Ausläufer verhalten mag:

. Turpiter atrum
Desinit in piscem mulier formosa superne.

Das Prachtweib, die französische Philologie mit dem Kopfe eines Casaubonus — desinit in piscem, endigt in den Fisch Du Méril, und in keinen von den frischen. Glimpflicher commentirt, kann, auf diesen Fisch bezogen, der ater piscis auch der Tintenfisch seyn, welcher bekanntlich die Quellen, in denen er sein Wesen

1) Coena Cypriani dubia per Maturum etc. compacta etc. Lips. 1644. — 2) Poet. latin. minor. II. p. 239. Alcuin. Oper. II. p. 612. Vgl. Mone, Deutsche Heldensage, S. 169. J. Grimm, Deutsche Mytholog. S. 440 f. — 3) Grimm, Deut. Myth. S. 450 ff.

treibt, mit einer tintenartigen Flüssigkeit, die von ihm abgeht, verunreinigt — turpiter atrum.

Der Pseudo-Querolus [1]), den Magnin in's 4., Andere in's 7. Jahrhundert setzen, hat nichts von Plautus als den Titel. Unter diesem Titel führen das Stück die Codd. auf. Dem Plautus legte es Joh. Saresberiensis [2]) (von Salisbury) bei; ferner der als Vitelis Blesensis (Vital de Blois) bekannte Paraphrast des Querolus und des Amphitryo von Plautus in elegischem Versmaass aus dem 12. oder, nach Fabric. [3]), aus dem 14. Jahrhundert. Selbst Salmasius führt den Querolus als eine Komödie des Plautus an [4]); ohne Rücksicht auf die Erklärung des Verfassers, welcher ausdrücklich seinen Prolog (v. 7) bemerken lässt:

> Wir führen heut euch vor die Aulularia,
> Nicht jene alte, sondern eine neue, die
> In die Fusstapfen nur von Plautus tritt . . .

> Aululariam hodie sumus acturi, non veterem, at rudem [5]),
> Investigatam Plauti per vestigia.

Die verschiedenen Vermuthungen der Gelehrten, des Pareus, Taubmann, Fabricius u. A. über den eigentlichen Verfasser des Querolus, lassen wir beiseite. Klinkhamer, der diese Frage, wie das auf den Querolus bezügliche Gesammtmaterial überhaupt, mit dem zähen Fleiss eines Holländers durchgearbeitet, schliesst den Streitpunkt mit der ehrlichen Erklärung: „Was uns betrifft, so gestehen wir offen, dass uns der Verfasser des Querolus ungewiss scheint": Nos quidem ingenue confitemur autorem Queroli nobis videri incertum. [6])

Die Entstehung unserer Komödie verlegen die meisten Gelehrten in das Zeitalter des Theodosius (4. Jahrh.), was wir schon aus Lessing wissen. [7]) Klinkh. rückt sie weiter zurück und setzt die Abfassung in die Zeit zwischen Diocletian und Constantin.

1) Querolus sive Aulularia, incerti auct. com. togata, rec. T. C. Klinkhamer. Amstel. 1829. 8. — 2) Polycrat. II. 25. ed. L. B. 1639. p. 119. Vgl. Klinkhamer a. a. O. Prolegom. p. XXIII. — 3) Bibliot. lat. cur. Ern. I, 29. — 4) Adnot. Hist. Aug. Scr. II. 372 u. in Plin. Exerc. II. 788. — 5) Klinkhamer erklärt rudem: novam, nondum theatrum expertam p. 12. — 6) Prolog p. XXVI. — 7) Gesch. d. Drama's II. S. 566.

Jedenfalls gehört der Querolus zu den beachtenswerthesten Nachzüglern der Plautinischen Komödie. In Beziehung auf Latinität dürfte er ihr vielleicht von allen ähnlichen Nachbildungen am nächsten kommen, obwohl unser Querolus schon Worte und Ausdrücke braucht, deren Bedeutung Plautus nur mit Hülfe des Glossariums von Ducange hätte erfahren können. Den in Prosa aufgelösten Text der Codd. hat Klinkh. mit seltenem Geschick und bestem Erfolge in eine Art von Plautinischer Versform geordnet, die als der ursprüngliche Text immerhin gelten darf. Bemerkenswerth ist die Charakterzeichnung. Die Figuren, namentlich der beiden Haupt- und Gegenfiguren, des Querolus und des Parasiten Mandrogerus, sind trefflich gehalten. Im Querolus, einer Charakterfigur, mehr nach Art der Menander- als der Plautinischen Komödie, wird die Kläglings-Marotte, eine Menschenart, die, beständig missvergnügt, immer kläglich thut und, mit dem Balken im Aug, über den Splitter in anderer Leute Augen sich ewig ärgert, auf's Beste geschildert. Im Querolus sind die Grundstriche zu Molière's Misanthrope gezogen (1, 2, v. 7): Misanthropus hercle hic: unum conspicit, turbas putat — sagt der Lar familiaris vom Querolus:

Ein Menschenfeind fürwahr, der All' in Einem hasst.

Der Schmarotzer Mandrogerus verbeispielt einen Charlatan vom Gepräge jener Gaukler und Wundermänner bei Lucian, einen Peregrinus Proteus z. B., und bildet vielmehr das Widerspiel zu den Parasiten des Plautus oder auch des Terentius, als dass er in die Tendenz solcher Schmarotzer einträte. Denn diese gehören doch immer gewissermaassen zum Hausgesinde, und legen eine Anhänglichkeit an die Familie, an die Söhne namentlich, wenn auch gegen die Väter, eine Dienstbeflissenheit an den Tag, für die sie ihre Haut zu Markte tragen. In unserem Querolus dagegen tritt der Parasit als Rädelsführer einer Gauner-Intrigue gegen den Haussohn auf, den er um einen vom verstorbenen Vater, Euclio, verborgenen Schatz, von dem der Erbe, der Querolus, nichts weiss, bestehlen und berauben will; und verbindet sich zu dem Zwecke mit zwei anderen Spiessgesellen seines Gelichters. Den Schatz hatte der Alte in seinem Grabmal verscharrt, und den Mandrogerus als Miterben in einem demselben hinterlassenen

Schriftblatte ernannt, ohne ihm die Stelle, wo der Schatz lag, genau zu bezeichnen. Mandrogerus, den Querolus so wenig wie dessen Genossen kennt, spielt seine Magier-Rolle so täuschend, dass Querolus in die Falle geht, und den Gaukler im Grabmal, wo derselbe aus verschiedenen Anzeichen, Traumerscheinungen u. dgl., den Schatz vermuthet, die Verrichtung eines angeblich zur Reinigung und zum Glücke des Hauses nothwendigen Todtenopfers gestattet, wovon aber Querolus und seine Leute sich fern halten müssten, und desshalb am besten, während der Opferverrichtung, im Hause eingeschlossen blieben (Act. II. v. 145 ff.). Die drei Gauner schaffen nun das ganze Aschenbehältniss, Todtenkiste und Urne, an's Tageslicht hervor, und finden nichts darin als Asche. Aus Aerger wirft Mandrogerus die Graburne, die er zu untersuchen versäumt, dem eingeschlossenen Querolus durch's Fenster in die Stube; und macht sich aus dem Staub. Der hingeschleuderte Aschenkrug ist aber der „Goldtopf" (aulularia), der vom Wurf zerbricht, und im Zimmer seinen Schatz in blanken Gold- und Silberstücken, zum Jubel des Querolus und seiner Leute, ausschüttet. Mandrogerus, hiervon durch die vor dem Hause zurückgebliebenen beiden Gesellen in Kenntniss gesetzt, eilt mit seinem Miterbschafts-Schein zur Stelle; wird aber von Querolus und dem herbeigeholten Arbiter (Schiedsmann) durch Kreuz- und Querfragen so in die Enge getrieben, dass er froh seyn kann, Dank der Vermittelung des humanen Arbiter, einer peinlichen Anklage auf Grabesentweihung und Beraubung zu entgehen. Der Schluss der Komödie thut sogar noch ein Uebriges, und lässt den schlimmen Kunden als wohlbestellten Schmarotzer von dem nun ausschliesslichen Erben des Schatzes, dem Querolus, in sein Haus aufnehmen.

Man sieht: die Fabel des Stückes ist dessen schwache Seite. Sie ist weder gut erfunden, noch wahrscheinlich, am wenigsten ist sie komisch und ergötzlich. Sie besitzt keine einzige der glänzenden Eigenschaften einer Plautinischen Komödienfabel, und von der Hauptqualität des Plautus: der raschbewegten Handlung, dem properare, findet sich hier keine Spur. Auch sollte der Schwerpunkt des Stückes nicht in die Fabel, sondern in die Moral derselben fallen. Mit solcher Verlegung des Schwerpunkts aus der Fabel in ihre Moral wird aber der Zweck der Komödie

auf den Kopf gestellt, die eben durch eine gut ersonnene und durchgeführte, vor Allem lustige und komische Fabelhandlung belehren, nicht aber an eine vorweg fertige Moral die Fabel als Anhängsel heften darf. Dieses Auseinanderfallen von kunstgemässer Form und sittlich-geistigem Gehalt, und beabsichtigte Ueberwiegen des letztern auf Kosten der plastisch immer mehr verkümmernden Form, das Byzantinische mit einem Wort, dessen höchster Spiritualismus sich in der neuen Lehre aussprach, lag eben in der Zeit, und es bleibt immerhin beachtenswerth, wie dieser Geist selbst ein solches, in heidnisch-classischen Formen und Tendenzen scheinbar durchaus bewegte Drama bestimmt. Auch die Art, wie der Autor des Querolus die Moral des Stückes, die Komödien-Lehre, das Dogma der Komödienfabel gleichsam, vorträgt und zur Geltung bringt, dünkt uns bemerkenswerth. Der Lar familiaris, dem Plautus die passive Rolle eines prologirenden, den Hergang der Fabel vorandeutenden Schutzgeistes von Euclio's Hauswesen zutheilt, greift im Querolus, als personificirte Moral, in die Handlung selbst ein, indem hier der Lar, dessen Gespräch mit dem Querolus den ersten Act einnimmt, die ganze Exposition bestreitet; aber so, dass diese nicht die Handlung, sondern den Charakter des Querolus klar legt, dem er die wahre Beschaffenheit seines grillenhaften Wesens, zu Nutz und Frommen der Lebensklugheit, zu Gemüthe führt und durch eine scharfsinnige, aus den Einwendungen des Querolus selbst geschöpfte Beweisführung illustrirt, die Plautus aus dem Handeln und Verhalten der Person sich hätte entwickeln lassen. Ja der Lar giebt sich als das Fatum der Komödie, als den glücklichen Zufall zu erkennen (Egomet sum Lar familiaris, fatum quod vos dicitis 1. v. 23), der ihm den bevorstehenden Fund verheisst, Querolus mag anstellen, was er will. „Wie aber," fragt Querolus, „wenn ich nicht will?" „Das gute Glück," versetzt der Lar, „zieht heut' noch in dein Haus ein, willst du oder nicht."

I, 297 ff.

Querol. Quid si nolo ego?
Lar. Intrabit hodie bona fortuna, velis, nolis, aedes tuas.

Querol. Und wenn das Haus ich schliesse?
Lar. Dringt's durch's Fenster ein.

Der Lar fordert ihn sogar dazu auf, das Querköpfigste zu beginnen; denn das sey eben Glückes Art, nach seinem Kopfe, nicht nach dem des von ihm Begünstigten, sich dem Liebling an den Hals zu werfen. Wem das Glück lächelt, sagt das Sprichwort, dem wirft der Ochs ein Kalb. „Doch was nun, meinst du, thu' ich?" fragt Querolus. „Was dir schädlich dünkt": quod contra te putas, bedeutet ihn der Lar. Es sind Züge und Sarkasmen in diesem Zwiegespräch, die an die Scene zwischen Faust und Mephistopheles (II, 1) erinnern könnten. Spielt denn letzterer nicht auch die Rolle eines Lar oder Spiritus familiaris, wenngleich keines guten? Nachdem der Lar seinem Querolus die trefflichsten Klugheitsregeln vorgezeichnet, und die Wechselwahl gestellt: seinen Anweisungen nachzuleben, oder „mit dem Vieh als Vieh zu leben," und Querolus unmuthig eingewendet (1, 2, S. 208 ff.): Nolo haec silvestria, here: „Mir taugt solch Hausen nicht im wilden Wald" — versetzt der Lar, ähnlich wie Mephistopheles: „So muss denn doch die Hexe dran!" — im wohlmeinenden Sinne natürlich:

. . . . Pete aliquid
Mitius tibi honestiusque . . .
. . . . So wähle denn
Die Lebensart, die besser dir bekommen mag.

Der Lar bestimmt auch die Katastrophe im Querolus. V, 1. tritt er wieder vor und erklärt v. 8 ff.: Er wolle nun den Mandrogerus in die eigene Schlinge fangen. Wie ganz anders lauten hier die Ermahnungen des Arbiter zum Vergessen und Vergeben, als die Versöhnungsvorschläge in der alten römischen Komödie? Der Arbiter wendet sich an das Menschliche, Barmherzige, das sonst dem Querolus eigen gewesen, und bittet ihn, im Namen dieser schönen Regungen, es nicht zum Aeussersten zu treiben (V, v. 145):

Humanum, Querole, ac misericordem semper fuisse te scio.

u. v. 86 f.:

O mi Querole, nunquam tam severiter usque ad sanguinem!
Ignosce, remitte: vera haec est victoria.

Mein Querolus, nicht allzustrenge, bis auf's Blut!
Verzeih, hab' Nachsicht: das nur ist der wahre Sieg.

Die Gnaden-Instanz des Humanum, als Quelle der Schuldvergebung, kennt selbst die Komödie des Terentius noch nicht; geschweige die „Barmherzigkeit". Solche Empfindungstöne verrathen den Einfluss der christlichen Zeitstimmung selbst auf diese vielleicht letzte in classisch-heidnischem Geiste gehaltene Comoedia togata. Hatte ja Kaiser Julianus, um das Christenthum im Mittelpunkt seiner Stärke anzugreifen, die heilsamsten Einrichtungen der christlichen Kirche auf den Göttercultus übertragen wollen, und auch wirklich zu dem Zwecke Anordnungen und Instructionen an die Priestercollegien erlassen. Er empfahl den Oberpriestern, mit den Vorständen der christlichen Kirche in ihrem Wandel und in würdiger Haltung zu wetteifern; dieselbe Gastfreundlichkeit gegen Fremde, dieselbe Wohlthätigkeit gegen Arme zu üben. Kaiser Julianus verordnete die Errichtung von Armenhäusern und Fremdenherbergen (ξενοδοχεῖα) und wies ansehnliche Summen dafür an. [1]) Auch die Volksbelehrung, die im Christenthum so Grosses gewirkt hatte, suchte er der heidnischen Religion anzueignen; dem Gottesdienst überhaupt mehr Würde und Glanz zu verleihen, wozu er sich besonders auch der Wirkungen der von ihm sehr beachteten Kirchenmusik bediente. [2]) Vielleicht sollte der Christos Paschon, mit der Entlehnung Euripideischer Formen, es wett machen der staatsweisen Arglist des kaiserlichen Apostaten. Konnte nicht in einem ähnlichen Sinne ein römisch-heidnischer Dichter die Komödienform des Plautus benutzt haben, als Gefäss einer reinen Komödienmoral und Sühne im Geiste der Menschlichkeit und Menschenliebe? Der Plautinische Querolus aus dem 3. oder 4. Jahrh. giebt uns vorläufig eine Probe von dem Bestreben: den einen der Schmutzflecken der altrömischen Gesellschaft und Komödie, das Parasitenthum, im Feuer eines reinern, durch das Christenthum erst erschlossenen Läuterungssinnes: im Feuer menschlichen Liebeserbarmens, zu tilgen.

1) Epist. 49. ad Ursacium Pontif. Galat. p. 429. — 2) p. 300 ff. ed. Spanh. in dem Fragm. einer Rede u. Epist. 49. ad Ursac. Fragm. p. 302. Vgl. Ullmann a. a. O. S. 82 ff.

Ein ähnlicher Nachzügler der classisch-römischen Dichtkunst, im 4. Jahrhundert, Decius Magnus Ausonius, an dem nichts gross war, als der Magnus, tändelte unter andern metrischen Spielereien auch ein dramatisches Puppenspiel zurecht, mit Namen Ludus septem Sapientium, „Spiel der Sieben Weisen.“ Ein Kind seiner Musse wahrscheinlich, das er auf seinem Landgut, Noverus pagus, in der Nähe seiner Vaterstadt Burdegala (Bordeaux) [1]) zu Stande brachte, wo er, von seinen Hofämtern zurückgezogen, als alter, kindisch gewordener Staatsdiener und Professor der Rhetorik a. D., den Musen lebte, d. h. auf dem Schoosse der alten Greisenamme, Musse, sein hölzernes Döckchen, seine pupa [2]), siebenmal an- und auszog, und dieses Spiel Ludus septem Sapientium nannte, in der kindischen Einbildung, der hölzerne Gliedermann sey abwechselnd Einer von den Sieben Weisen Griechenlands. Der Prologus kündigt an: dass die Sieben griechischen Weisen heute als palliati (in der griechischen Komödientracht) die Orchestra betreten:

Septem Sapientes
Hodie in Orchestram palliati prodeunt —

und giebt nebenbei, als Vertreter des pensionirten Professors der Rhetorik und Prinzenlehrers, einen kurzen Abriss von der Geschichte der Theatergebäude in Rom. Hierauf tritt der Ludius (Pantomime) vor, und memorirt die marktläufigen Schulfibelsprüche der Sieben Weisen Griechenlands, die dann auch hintereinander der Reihe nach auftreten:

Solon. De more graeco prodeo in scenam Solon.
„Nach griech'scher Sitte tret' ich, Solon, auf.

Rückt mit seinem weisen Crösus-Spruch heraus: ὅρα τέλος μακροῦ βίου; übersetzt ihn in's Lateinische: Respice finem; erzählt auf 1 $^1/_2$ Octavseiten [3]) die Geschichte des Crösus mit verschie-

1) Auson. Opera 1696. Villula Edyll. III.: Haec mihi nec procul urbe sita est, nec prorsus ad urbem. — 2) Varr. bei Nonn. 156, 18. Martial. lib. 4. Epigr. 20: Pupam se dicit Gellia cum sit anus. — Pers. Sat. 2. V. 70 donatae a virgine pupae. Die κύρι9ρα προσωπεῖα ξύλινα bei Poll. — 3) D. Magni Ausonii Opera. Mannh. 1782 p. 139—160.

denen stellenweisen Lücken zum Beweis ihres Alterthums; kündet schliesslich seinen Collegen Chilon an und empfiehlt sich:

Venit ecce Chilon, vos valete et plaudite.

Kommt Chilon; deutet dem weisen, abgegangenen Solon ein Ohr ob der 300 Verse, die er, behufs Erklärung seines Spruches „Bedenke das Ende," gegen den Sinn seines eigenen Denkspruches, nämlich ohne das „Ende" zu bedenken, von sich gegeben, und noch dazu in lauter Bruchstücken. Als Spartaner fasst Chilon seinen Wahlspruch: „Erkenne dich selbst" (*Γνῶθι σεαυτόν*) in sieben Zeilen von geschmackvoll lakonischer Kürze, die um siebenthalb Zeilen zu lang ist, macht Kehrt, mit den Worten: „Dixi, Valete memores, Plausum non moror." Zu deutsch: „Blast mir den Hobel aus, den Beifall schenk' ich euch" — und ab.

Jetzt stellt sich Cleobulus vor, der König-Weise von Rhodus, bekennt sich zu dem Sinnspruch: „Das Maass ist das Beste" (*Ἄριστον μέτρον*), und handelt auch gleich danach, indem er stehenden Fusses abgeht: „Dixi, recedam."

Ihm folgt der Milesier Thales auf der Ferse mit dem äusserst wässerigen Trinkspruch: „Wasser ist das Beste" (*Ἄριστον ὕδωρ*), und ausserdem der Ursprung aller Dinge; wesshalb wohl auch Wasserquelle und Ursprung auf eins hinausläuft, und das andere Sprichwort: „Zu Wasser werden," so treffend den Verlauf der Weltdinge bezeichnet, wonach das Ende jeglichen Seyns und Wesens in seinen Anfang zurückkehrt, mit andern Worten, zu Wasser wird. Thales ermangelt auch nicht, bevor er dem Beispiele seiner Collegen folgt und abzieht, das zweite Sprüchwort gleichfalls als goldnen Spruch zurückzulassen: „Das Unglück schreitet schnell," wie Wasser, das bis an die Lippen dringt: *ἐγγύα πάρεστι δ' ἄτη*. „Die Ate ist da, eh' man sich umsieht."

Noch schneller als Thales' Ate, ist Pittacus aus Lesbos zur Hand mit dem Spruch: Time is money: „Nimm der Zeit wahr" (*Γίγνωσκε καιρόν*), und lässt sich kaum zum Abgehen Zeit, um dem Periander aus Korinth Platz zu machen, der als Einer von den Sieben Weisen begann, und als Einer von den Tausenden von verrückten Tyrannen endigte, die, klüger als Periander, lieber gleich als solche ihre Regierung antreten. Periander's

Machtspruch lautet: „Uebung macht den Meister" (Μελέτη τὸ πᾶν); Machtübung nämlich. Er selbst übersetzt in dem Ludus das Wort μελέτη durch meditatio „Ueberlegung." Meditate, ut vestram rem curetis publicam: „Trachtet einzig dahin, das Gemeinwesen, die res publica, als eueren Privatbesitz zu behandeln, und das Staatswohl als dynastische Machtfrage zum Vortheil euerer Hausmacht und Alleinherrschaft auszubeuten. Plaudite. Auf diesen Spruch aller Sprüche setzt der Siebente der Sieben Weisen, Bias, aus Pirene, den seinigen: Omnia mecum porto, als letzten Drucker. Denn wer die Macht hat, hat auch das Recht und die Gerichte auf seiner Seite, da er Alles und Alle in der Tasche hat: Omnia mecum porto.

Das ist, nach Abzug unserer Interpretation, das Siebenweisenspiel des Decius Magnus Ausonius, dessen Moselgedicht (Mosella) noch heutigen Tags seine Nachfolger, die Professores Rhetorices und Poeseos, laut preisen, und an dessen Hochzeit-Flickgedicht sie sich noch heute im Stillen erfreuen und erbauen. Wir meinen den skandalösen aus virgilianischen Halbversen zusammengestoppelten Cento nuptialis, den Ausonius auf ausdrücklichen Wunsch des frommen Kaisers Valentinianus verfertigte, wie der Dichter selbst, in seiner Widmung des Cento an seinen Freund Paulus, sich entschuldigend, berichtet: Piget enim Virgiliani carminis dignitatem tam joculari dehonestare materia, sed quid facerem? jussum erat, quodque est potentissimum imperandi genus, rogabat, qui jubere poterat, imperator Valentinianus. Der rechtgläubig fromme Kaiser hatte ebenfalls ein solches Hochzeitsflickgedicht verfasst, und forderte den Erzieher seines schon im sechsten Jahre zum Mitkaiser ernannten Sohnes, Gratianus, als Mitstreiter und Wettkämpfer um den Preis der Obscönität zu einem ähnlichen Probstück auf: „Der Dichter muss mit dem Kaiser gehen, denn sie wohnen beide auf der Menschheit Höhen."

Der nächste Versuch, den unsere Geschichte nach dem Querolus zu verzeichnen findet, nimmt einen ungleich höhern Schwung. Wir meinen den Versuch der deutschen Nonne im zehnten Jahrhundert, welcher dahin zielte: unter den Auspicien der Terentianischen Komödie, den zweiten Schandfleck der römischen Komödie, das Hetärenwesen, im Schmelztiegel der

christlichen Bussidee reinzuglühen; ja im Verklärungsglanze einer himmlischen Läuterungsflamme sich verzehren zu lassen. Eine solche Umläuterung der Fornication zur Beatification durch Bussbekehrung und Insichgehen (μετάνοια) lag ausser dem Fassungsvermögen des Plautinischen Querolus-Dichters, der sich in diesem Punkte denn auch negativ verhält, und das Liebesmotiv ganz aus dem Spiele lässt. Die heidnische Ethik, das Anstands- und Sittlichkeitsgefühl der griechisch-römischen Komödie konnte, von einem falschen Humanitätsbegriff verleitet, bis zur bürgerlichen oder gesellschaftlichen Gleichstellung der Hetäre, unbeschadet des Gewerbes, sich abstumpfen; sich aber zu jener transcendenten Entsündigung der Sünde selbst, durch die Kraft einer reumüthigen Busse; sich bis zu jener Humanitätsidee einer Heiligung der gefallenen Menschheit, des sündigen Fleisches, der unreinen Liebe, durch Entbrennung in göttlicher Liebe, kraft einer nach Sühne lechzenden Schulderkenntniss; sich bis zum Gedanken einer Seligsprechung der Hetäre, als Himmelslohn ihrer Zerknirschungsbusse, zu erheben — das vermochte das Hellenenthum nicht, das seine Helena, ohne Weiteres, ja um ihrer ehebrecherischen Buhlfahrten willen, apotheosirte, und, wie in Euripides' Andromache gemeldet wird, zu den Göttern entführen liess, die solcher Genossin freilich vollkommen würdig. Das Magdalenenthum ist ja eben die christliche Bussidee in Person, und Maria Magdalena die zur göttlichen Liebe bekehrte Helena des Heidenthums. Unmöglich konnte in diesem das Bewusstseyn einer solchen geschichtlich-mystischen Umwandelung der Liebesidee erwachen, für die der Erlöser der Menschheit, der heilige Bergprediger des wahren Humanismus, der Menschenliebe um Gotteswillen, den Sklaven-, den Kreuzestod starb. Magdalena am blutigen Leichenpfahl eines wie ein Sklave gekreuzigten Weltheilands — von der Möglichkeit solcher Vergöttlichung und Verklärung eines „weltheiligenden" Hetären-Sklaventhums hätte das Alterthum, hätte die Pornodulie der griechisch-römischen Komödie ein Vorgefühl, eine Vorstellung haben können?

Eine Katharsis von dieser Busskraft quillt zum ersten Male in den Komödien der

Hroswitha,

über deren Lebensumstände und Persönlichkeit nicht mehr zu ermitteln ist, als was sie selbst in den Vorworten zu ihren episch-lyrischen und dramatischen Dichtungen mittheilt, welche bekanntlich der deutsche, als Schulmann und poeta laureatus, seiner Zeit hochberühmte Conrad Celtes aus der einzigen erhaltenen Handschrift, dem Münchner Codex [1]), zuerst an's Licht zog und in Druck herausgab. [2]) In den an die heil. Jungfrau gerichteten Widmungs-Distichen, die an der Spitze ihres salbungsvoll schönen Gedichtes: In Historiam intemeratae Dei Genitricis, stehen, nennt sie sich selbst Hroswitha:

Tu dignare tuae famulae clementer adesse
Hrosuithae votis carminulisque novis.

In der lateinischen Reimprosa ihrer Vorrede zu den „Komödien" ist sie „Ganderheims heller Klang und Mund": Unde ego clamor validus gandeshemensis. [3]) Jacob Grimm erklärt „clamor validus" für eine Uebersetzung ihres eigenen Namens: Hrosuith, statt Hrôthsvith, althochd. Hruodsuind. [4]) Nach Andern, die sie aus einer altadeligen Familie in der Mark Brandenburg abstammen, um 920 geboren, und mit dem Kaiserhause der Ot-

1) XI. Jhdt. -- 2) Nürnb. 1501. fol. — 3) Gandersheimium oder Gandersunda, an der Grenze des vorm. Bisthums Hildesheim zwischen Eimbeck und Goslar. Stift Gandersheim wurde von Ludolph, Herzog zu Sachren, um 853 errichtet, von seinem Schwiegervater, König Ludwig dem Deutschen, mit besonderen Freiheiten und beträchtlichen Gütern ausgestattet. Vgl. Lenckfeld, Antiquit. Gandersh. p. 95. Leibnitz, Script. Rer. Brunsv. T. III, pag. 711, 713, 725. Die Einweihung des Benedictiner-Klosters und der Einzug der Klosterfrauen in dasselbe erfolgte erst 881. Die ältesten historischen Nachrichten über das Kloster Gandersheim verdankt man dem ausführlichen Gedichte der Hroswitha, das die Geschichte des Ursprungs und der Gründung des Klosters zum Gegenstande hat. Das Gedicht, das sowohl dem ersten Herausgeber von Hroswitha's Dichtungen, Conrad Celtes, als auch dem zweiten, Schurzfleisch, (Wittenb. 1707. 4°.) unbekannt geblieben, hat Lenckfeld seinen Gandersheimischen Alterthümern einverleibt. Eine Uebersetzung dieses Gedichtes gab Fr. Horn in den „Nordalbingischen Blättern" Bd. I, 1820. — 4) Latein. Gedichte d. X. u. XI. Jahrh. von J. Grimm u. And. Schmeller. Einleit. S. IX. Note.

tonen verwandt seyn lassen, dessen erlauchtesten Helden Otto I. sie in ihrem chronikalischen, in Leoninischen Hexametern gedichteten, unvollendeten Epos, Historia Oddonum, besungen, soll ihr eigentlicher Name Helena von Rossow gewesen seyn. [1]) Am besten gefällt uns die Deutung des Namens „Roswitha", als „weisse Rose." [2]) Diese Ableitung ist nicht so sprachgelehrt wie die von Jacob Grimm, aber „Hrotsvitha klingt eher wie ein übler, denn wie ein „heller Klang", und mehr wie ein clamor vapidus, denn wie ein clamor validus. Weisse Rose — o des schönen, anmuthigen Namens für eine fromme, herzensreine, heiligkeusche Benedictinernonne! Zumal eine, umstrahlt vom heiligen Geiste der Dichtkunst, wie vom Lichtausguss der weissen Taube; und einer Taube, die zugleich sang wie eine Nachtigall. Aber wie jene himmlische, jene enthusiastisch-christliche Nachtigall der Marienlieder und Märtyrer-Exstasen: verborgen jauchzend und klagend in der Thränenweide, deren Stamm der Kreuzespfahl, und in Klänge ergossen, die wie das Blut Jesu fliessen; wie die Jammer-Zähren der Schmerzensmutter quellen, und die auch so hinsterben in Ohnmachten und Seelenpein, wie die Weheklagen der Schmerzensmutter; und so leidgetränkt sich ergiessen, wie das aufgelöste Haar Maria Magdalena's, getaucht in Jesu Wundenmaale. Helena — weisse Rose — klingt nicht Helena auch aus dem Namen Magdalena? Und welcher Name verbände sich bedeutungsvoller mit der unbefleckten Nonnenrose, deren Sangesmund, voll süsskeuscher Hauche wie ein Rosenmund, Sünder und Sünderinnen zu Märtyrern und Heiligen duftete — welcher Name verbände sich mit der „Weissen Rose" buss- und bekehrungswilliger, als der Name jenes von den grössten Dichtern des Heidenthums unsterblich gesungenen Urbildes von Frauenschönheit und Frauenschmach? Welcher Name könnte vorbestimmter, als dieser, an den Beruf der ersten christlichen Dichterin mahnen, deren gottgeweihter Mund die Helenen zu Magdalenen sang? Die göttlichste der Palinodien. Eine Palinodie, die auch poetisch herrlicher als jene des Stesichoros, und die erst dessen Reue- und

1) Fried. Seidel, Icones et elogia viror. aliq. praestant. etc. 1670. fol. — 2) rubro alboque coloribus nomine. Act. Sanctor. Jun. t. V. pag. 205. (Bolland.) — Gottsched, Nöth. Vorrath etc. II. p. 13.

Bussgesang mit dem Gehalte vollkommner Genugthuung erfüllte; jenem hellenischen Bussgesange erst die weltgeschichtliche Weihe verlieh, die ächte Sühnenweihe gab, und daher ihn auch erst poetisch heiligte.

Und diese weisse Klosterrose am Eingang des mittelalterlichen Bardenhaines, des romantischen Zauberwaldes der mittelalterlichen Literaturen, ist eine deutsche Rose; die erste Frühlingsrose der christ-lateinischen Poesie der Barbaren seit der Völkerwanderung. Die erste duftige Frühlingsrose. Die Frühlingsblumen mittellateinischer Poesie von Dichtern der Gothen und afrikanischen Vandalen[1]) vor Hroswitha waren Rosen von Jericho: die zu blossen Stengeln vertrockneten und abgestorbenen Gerippen römischer Rosen. Unsere weisse Frühlingsrose hingegen glich dem brennenden Herzen in der Hand der Heiligen, das, fromme Liebesseligkeit und Himmelssehnsucht athmend, in lichten Flammen auflodert zu Gott. Sie hauchte in mittellateinischen Versen die Poesie ihres Volkes aus; die Poesie des Dichter-Volkes unter den Barbaren-Völkern: der Germanen; desjenigen Barbarenstammes, der gleichsam die Priesterkörperschaft eines heiligen Sängerordens unter den mittelalterlichen Völkern des Abendlandes vorstellt, verordnet und eingesetzt zur Pflege, Obhut und Ueberlieferung der Dichtkunst aller Nationen, der Poesie der gesammten Menschheit; und der geweiht worden zur herrlichsten Entfaltung solcher Allpoesie, und ihrer Ausgestaltung zum urwüchsig eingebornen, und doch zugleich auch einem Aller-Völker-Kunstwerk. Ja, aus dem Morgenlande ward dieser Volksstamm vom Gott der Völker entsandt und berufen, um die beiden Menschheitsideale in Einer weltgeschichtlichen Schöpfung zu verwirklichen: das Ideal des hellenischen Volksstammes; das Ideal des Sittlich-Schönen als vollendete Individualität in allen Lebensformen der Staatsgestaltung und sittlich-freien Persönlichkeit: das Kunstideal des abendländischen Volksgeistes. Und entboten ward er, aufgerufen, der germanische, der teutonische Volksstamm,

1) Lat. Gedichte der afrikanischen Vandalen unter Thrasamund und Hilderic von Tuccianus Etemundis u. A. in Meyne's Anthologie Nr. 545, 546, 547. Von dem Gothenkönig Sisebutus (650 n. Chr.) Nr. 388. Vrgl. Lat. Ged. von Grimm u. Schmell. Vorr. S. VIII. Note.

aufgerufen vom Gotte der Völkerentwickelung, der „Erziehung des Menschengeschlechtes," und herbeordert aus dem Orient mit der Weisung: zu entfesseln, zu befreien jenes hellenische Ideal aus den Schranken einer engherzigen, lieblosen Ausschliesslichkeit; es zu erlösen aus dem Zauberbanne einer in sich abgeschlossenen Verselbstung und schönen Versteinerung; aus den magischen Banden der blossen Kunstwerklichkeit; eines ruheseligen Gleichgewichtes von Seelenreiz als Formenreiz, von Ethisch-Schönem als schöner Sinneswirkung. Mit der Weisung herbeschieden: zu verunendlichen dieses Ideal der hellenischen Gesittung, des westländischen Kunstvolkes; einzuhauchen dem Ideal der Vergötterung schöner Beschränkniss das Ideal des orientalischen Volksgeistes, das Ideal der Universalität, der äthergleich unbegrenzten, die ganze Menschheit umfassenden Völkerharmonie in Liebe und Freiheit; einer Harmonie, deren Abbild das unendliche All; die Schönheit und Wohlordnung des Weltalls, des Kosmos, des gestirnten Himmels, und deren Seele: der einige, die Natur- und Menschenwelt mit dem Geiste seiner Allliebe durchdringende und ewigende Gott. „Gott hat die Himmel mit Weisthum (Weisheit) geewigt", lautet ein Spruch Salomo's in deutscher Uebersetzung aus dem Anfang des 15. Jahrh. Jene Harmonie, sie wurde von allen Gotteslehren und Bekenntnissen der orientalischen Culturvölker geahnt und verbildlicht: von der Parsenlehre, im Reiche des Ormuzd, mit dessen Eintritt, wenn der Preis der Chiliasmen, der tausendjährigen Zeitalter (Millesimen) der Parsen, erschöpft seyn würde, ein ewiger paradisischer Zustand auf Erden herrschen würde. Jene Harmonie, sie ward von der indischen Speculation, von Brahmanen und von Buddha, erschaut und als Rückkehr der Welt in Brahm und als Nirvana in Aussicht gestellt, nach Zeiträumen von Millionen Jahren eine in die Unendlichkeit des schlechthin Unbestimmbaren, der absoluten Geschichtslosigkeit verwallende Harmonie der Wesen in's unterschiedslose Urwesen, das im Grunde ein Unwesen.

Von keinem Volke des Orients wurde jene Völkerharmonie, jene universelle Völkergemeinschaft dagegen so entschieden als geschichtliches Ereigniss erwartet, wie vom Volke der Juden, und so gottbegeistert verheissen und geweissagt, wie von seinen Propheten; verkündet als geschichtliche Erfüllung in der

Form einer allgemeinen Bekennung, Verehrung und Anbetung des alleinigen Gottes (HErr Zebaoth) von allen Völkern: „Merke auf mich, mein Volk; höret auf meine Laute: denn von mir wird ein Gesetz ausgehen, und mein Recht will ich zum Licht der Völker gar bald stellen" . . . „Also werden die Erlöseten des HErrn wiederkehren und zu Zion kommen mit Ruhm, und ewige Freude wird auf ihrem Haupte seyn, Wonne und Freude werden sie ergreifen, aber Trauern und Seufzen wird von ihnen fliehen" [1]) . . . „So spricht der HErr: Siehe, ich will meine Hand zu den Heiden aufheben, und zu den Völkern mein Panier aufwerfen; so werden sie deine Söhne in den Armen herzubringen, und deine Töchter auf den Achseln hertragen. Und die Könige sollen deine Pfleger, und ihre Fürstinnen deine Säugammen seyn. Sie werden vor dir niederfallen zur Erden auf's Angesicht" [2]) . . . Was ist die Messiasidee denn Anderes, als eine Zukunftsidee? Als ein gottverbriefter Glaube an eine geschichtliche Erfüllung; als eine Entwickelungsidee folglich der Nationalgeschichte des Judenvolkes, und aus diesem heraus der Völkergeschichte überhaupt, der Zukunftsgeschichte aller kommenden Geschlechter? Mit vollem Fuge, so überraschend es klingen mag, konnte der volksthümlichste aller neuern Biographen Jesu von den jüdischen Denkern sagen: sie seyen die ersten, „welche auf eine allgemeine Theorie über den Gang des menschlichen Geschlechts bedacht waren" . . . Vor der römischen Zeit suche man bei den griechischen Geschichtsschreibern vergebens „ein allgemeines System der Philosophie der Geschichte, welches die ganze Menschheit umfasst. Der Jude dagegen, welchem eine Art prophetischer Sinn eigen ist, welcher den Semiten zu Zeiten befähigt, die grossen Linien der Zukunft zu ahnen, hat zuerst die Geschichte in das Gebiet der Religion hineingezogen." [3]) Von keiner andern, als dieser jüdischen Geschichtsanschauung und Philosophie der Geschichte ist auch Bossuet's berühmte Schrift: Discours sur l'histoire universelle, erfüllt. In der Welt- und Geschichtsanschauung der alexandrinischen Juden, des Philo namentlich, Zeitgenossen von Jesu, nahm jene geschichtsphilosophische Universalität eine helle-

1) Jes. 51, 4. 11. — 2) Das. 49, 22. 23. — 3) E. Renan, das Leben Jesu c. 4. d. Ueb. S. 90.

nisch-orientalische Färbung an, in Folge der schon angedeuteten Mischung von hellenischen und orientalischen, insbesondere brahmanisch-buddhistischen, Philosophemen [1]), die in den ägyptischen Therapeuten und in deren Abzweigung, den Essenern Palästina's, eine theokratisch-socialistische Bedeutung und Wirksamkeit gewannen.

Unberührt von jeglicher unmittelbaren Einwirkung dieser aus Hellenismus und Orientalismus gemischten, die grösste Umwälzung des religiösen Geistes vorbereitenden Anschauungen von Gott und Welt; unberührt von jeder andern Einwirkung derselben, als aus der Zeitstimmung unbewusst auf ein prädestinirtes Gemüth eindringen mag; erwuchs Jesu Mission rein und ursprünglich aus dem Messianischen Geiste seines Volkes. Wie dieses von den Propheten als ein Dei filius collectivus, als der Collectivsohn Gottes, gedacht und bezeichnet ward: so darf man sich Jesum als diesen zur wirklichen Person gewordenen Sohn Gottes denken, der beide Ideale in sich vereinigte und darstellte: das Ideal der vollkommenen individuellen Persönlichkeit, und das Ideal der orientalischen Universalität, der allumfassenden, in der Volksgesammtheit geschichtlich wirksamen Gottesidee. Und beide Ideale vereinigt und aufgehend in einander zur Wesenseinheit durch den Geist unendlicher Liebessehnsucht: der Liebe des Sohnes zum Vater, die ihr collectives Gegenbild hat in der vertrauens- und glaubensstarken Liebesinbrunst und Sehnsucht des Volkes nach Gott; in der Liebesbedürftigkeit des entsündigten, auf Grund seines Schuldgefühls und busseifrigen Schuldbewusstseyns entsündigten Volkes; des durch den Erlöser sittlich geheiligten, nur kraft solcher Heiligung wieder liebebefähigten und der Gottesliebe würdig gewordenen Volkes. Dieses collective Gegenbild in umfassendster Universalität stellt die ganze mit Gott wieder in Liebe versöhnte Menschheit dar. Von Seiten Gottes offenbart sich diese Wiederherstellung eines Beseligungs-Verhält-

1) Gesch. d. Drama's III. S. 77. Vergl. Georgi, die neuesten Gegensätze in Auffassung der Alexandrinischen Religionsphilosophie, insbesondere des jüdischen Alexandrinismus, in Ilgen's Zeitschrift für historische Theol. 1839. H. 3. u. 4. — J. C. Baur, das Christenthum und die christl. Kirche der drei ersten Jahrhunderte. 1853. S. 18 ff.

nisses zwischen ihm und dem Menschen, als unendliche Liebesgnade und Barmherzigkeit; messianisch ausgedrückt: aus Liebe zum Sohn, der sich geopfert für die Menschheit aus Liebe zu ihr und seinem himmlischen Vater, und in diesem Liebesopfer ein Versöhnungs- und Bundesopfer darbrachte, zur Einweihung der erneuten Liebesverbindung zwischen Gott, von dem die gottlos gewordene Welt abgefallen, und dessen unendliches Liebeserbarmen Verlangen trug, sich sehnte nach der abtrünnigen, durch ihre Abkehr von ihm dem Verderben preisgegebenen, geschichtlich verlorenen Welt; und zwischen dieser Menschenwelt, für die der Heiland gestorben, um sie zu erwecken aus ihrer Gottentfremdung zur Erkenntniss seiner unendlichen Liebe und ihrer Schuld; zum Wiedergewinn der Liebe Gottes und zu Kindern seines Reichs. Liebesbedürftig wie die Kinder, das sollte die lieblose Welt wieder werden: „Wenn ihr nicht umkehret und werdet wie die Kinder, werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen“ [1]); in das Himmelreich der Liebe Gottes, der Liebe zu Allem, was gut ist und göttlich. Diese Liebe umfasst das Gesetz und die Propheten; aus dieser Liebe quillt die reinste Sittenlehre von selbst; sie ist der Inbegriff aller Tugend und praktischen Weisheit; ist in der Parabel die Eine kostbare Perle, für welche man Alles hingiebt. [2]) Barmherzigkeit und Liebe, davon predigen die Lehren, Reden, Thaten, die *λόγια* und die *πραχθέντα καὶ λεχθέντα*, das Leben und der Tod des Heilands. Sie bilden den Inhalt des Evangeliums, der Dogmen und des Mysteriums. Barmherzigkeit und Liebe sind die beiden Heilquellen, die sich aus den Nägelmaalen der noch am Kreuze segnend ausgespannten Arme des Heilands in das gottverwaiste Herz der römischen Welt ergossen. Keine buddhistische Verzweiflungsbarmherzigkeit um der Unseligkeit des Daseyns willen; kein Liebeserbarmen aus Schauder und Grauen vor einem ewigen Leben und um nichts und wider nichts. Die Wahrheit des Heidenthums, die Philosophien der Griechen, die moralisirende Beredsamkeit der Römer, auch sie enthalten eine reine Sittenlehre; auch sie dringen auf eine lautere Pflichten- und Tugendübung um ihrer selbst willen. Allein diese Sittenlehre, die Selbstge-

1) Matth. 18, 3. — 2) Matth. 13, 45 ff.

nügung, die den menschlichen Willen unbedingt auf seine eigenen Knöchel stellt, und ihn gegen die höchste Ursprungsquelle alles Lebens, des bewussten und unbewussten, gegen die daseynsschöpferische, Natur und Menschen, Körper und Geister segenvoll durchströmende und jedes Wesensatom belebende Allquelle abschliesst und isolirt, — eine solche Sittenlehre ist eine moralisch todte Ethik, weil sie eben in einem grundsätzlich von jenem höchsten Licht- und Lebensquell sich abkehrenden und sich gegen ihn verfinsternden, dämonischen Selberwollen wurzelt; nicht in dem Willen Gottes, mit dem einzig das sittlich-religiöse, das sittlich-gottesfürchtige, das Wollen um Gottes willen und Gott zu Liebe ein und dasselbe ist. Solcher mit Gottes Willen identische Wille ist daher auch der einzig selbstständige und in Wahrheit freie Wille. Das von Gott absehende, von dem Grunde aller Vernunft und alles Gesetzes abgelöste Sittengesetz dagegen, das aber gleichwohl aus einer Vernunftforderung abgeleitet seyn will, der sogenannte kategorische Imperativ der alten, wie der neuen Ethiken, dieses vom göttlichen Grundwesen als unabhängig sich hinstellende Sittengrundgesetz entspringt grundwesentlich aus Denk- und Willenshochmuth und ist der steinige Kern, aus dem nur eine Ethik unmenschlicher Forderungen, eine Ethik der Lieblosigkeit, mithin der abstracten Selbstsucht erwachsen kann. Eine solche Pflichtenlehre beherrschte die römische Welt zur Zeit Christi in zweifacher Form: als stoische Doctrin, die das Menschenherz gegen Gott und Welt verstockt und verhärtet; die Ethik der absoluten Fühllosigkeit und Herzenshärtigkeit; und als hedonische Tugendlehre des Epikur, nach welcher die Tugend allen andern Weisen der Selbstbeglückung und Glückseligkeit desshalb vorzuziehen sey, weil sie den befriedigendsten und sichersten Genuss gewähre, und nicht sowohl geübt als genossen werde. Diese beiden Moralsysteme: die Philosophie der lieblosen Selbstsucht aus Willenstrotz und Geistesstolz; und die hedonische, der Tugend aus Liebe zur Wollust ergebene Selbstsuchts-Philosophie, der dämonische Stoicismus und der eudämonische Epikuräismus, theilten sich in die damalige Welt, im Bunde mit dem Eklekticismus, einer system- und principienlosen, aus den Lehren des Pythagoras, Plato und Aristoteles zusammengewürfelten Dilettanten-Philosophie für Liebhaber, ohne

strenge Beziehung und Anwendung auf's praktische Leben. Dieses philosophische Triumvirat theilte die damalige gebildete römische Welt unter sich, wie das politische Triumvirat die wirkliche Welt unter sich getheilt hatte, und verwüstete und verödete die innere Menschenwelt wie dieses die äussere; so gründlich, dass die beiden Triumvirate selbst Jesu göttliche Sendung und Heilslehre, wäre das möglich gewesen, zu nichte verwüstet und verödet, oder sein Heilwerk in's Gegentheil verkehrt hätten, wie die Geschichte des seit und durch Caesar herabfaulenden römischen Kaiserstaates, und die als Würmer dieses Verwesungsprocesses geschäftige byzantinische Kaiserwirthschaft beweist.

Da erweckte der Gott der Heerschaaren, aus barmherziger Liebe zum Heilwerke seines Sohnes, ein neues, frisches Menschengeschlecht im Heimathswelttheil seiner Offenbarungen und seiner göttlichen Sendboten. Da stampfte Gott seine Legionen aus dem Mutterboden der Menschenvölker, die der tollwüsten Weltwirthschaft, den Herrschafts-Orgien des blöd- und wahnsinnigen, weltvergiftenden Cäsarenthums, ein Ende machen und sein und Christi Reich auf den Trümmern des vercäsarten Römerreichs gründen sollten. Und berief aus diesen seinen Heerschaaren einen Volksstamm zu seinem neuen, frischen, auserwählten Volke; einen gar herrlichen Volksschlag, brennend vor Kampfesgier, wie im Streite gegen die gefallenen Dämonen die Erzengel lohten und brannten, um die Wette mit ihren flammenden Schwertern und Schilden. Ein Heldenvolk von unwiderstehlicher Körperwucht und Stärke, und eben so überwältigender Gemüths- und Liebeskraft: das Heldenvolk der Germanen, der Deutschen. Dieses providentielle, dieses messianische Volk einer wiedergeborenen, verjüngten Völkergeschichte empfing von Gott selbst die Feuertaufe des heiligen Geistes der Neugestaltung und Umbildung der Menschheit und ihrer Zurüstung zum Erkämpfen der höchsten Erwerbnisse der Culturen: der geistigen und staatlichen Freiheit; des Reiches Gottes auf Erden, das die Cäsaristen und ihre Soldbuben, die eigentlichen Barbaren und Weltverwüster, als ein Utopien, verhöhnend und verlästernd mit Koth bewerfen. Das Volk der Germanen, es ist das Apostel-Volk, erkoren, das Reich Gottes zu verwirklichen, auf dem zertrümmerten Cäsarismus aufzurichten; erkoren und ausgesandt, den göttlichen Samen der

Heilsordnung Christi auszustreuen in die von der Römerherrschaft zu Völkergräberfurchen aufgerissenen Lande. Es ist das Volk als Messias-Schwert, das den Ausspruch des Heilands als geschichtlichen Entscheidungskampf erhärtet und bethatsacht — den Ausspruch: Ich bin nicht gekommen, den Frieden zu senden, sondern das Schwert; aber das Schwert, das den Völkern durch das römische und jedes ihm gleichartige Cäsarenthum eine Freiheitsgasse haut.

Und gleich siegesmächtig, wie das messianische Schlachtschwert, wird das Germanenvolk das Geistesschwert des Evangeliums schwingen, das den neuen, von Christi Botschaft durchleuchteten Culturen, durch die alten Formen und Geltungen hindurch, ungekannte Bahnen lichten wird; das einer neuen, von Christi kindschaftsinniger Wesenseinheit mit seinem himmlischen Vater tiefbeseelten, Natur und Denken in vollem Liebeseinklang erschauenden und begreifenden Wissenschaft, hoch über die Systeme und Denkweisen des Alterthums hinaus, kühngebrochene Höhenwege eröffnen und führen wird; das einer neuen, jene heilige Liebesgemeinschaft und Wesensdurchdringung zu ungeahnten Schönheitsharmonien, wie mit tausend feuerigen Pfingst- und Engelszungen verkündenden, himmelanstrebenden Kunst, über die Kunstmaltrümmer der alten Naturvergötterung hinweg, hinandeutend auf ihren ewigen Ursprung, den hehren lichten Pfad bezeichnen wird, der allein ist der Weg und die Wahrheit. Das Geistesschwert des Evangeliums wird Bauwerke hervorrufen, steinerne, gottanjauchzende Hallelujah's, Hosanna's und Gloria's in excelsis; eine Osterauferstehung der Baukunst, eine Verklärung-umglänzte Himmelfahrt der Architektur. Einer Malerkunst wird es die farbigen Schwingen lösen, dass sie auffliegt aus der Wiegenkrippe des Weltheilands, golden, herrlich wie der neugeborene Wundervogel aus seiner duftigen Flammenwiege. Und all diese neuen Wunderkünste, durchklungen von der Musik einer neuen, himmlischen Tonkunst; in ihrem Innersten durchwallt und durchheiligt von der evangelischen Seelenwonne und Süsse solcher Seraphklänge, solcher Engelsharmonien, wie sie um die Krippe des Jesuskindes erklangen. Eine Tonkunst, die jener evangelische Geist selber ist, als Musik; die diesen Geist himmlischer Liebe und beseligenden Erbarmens athmet, seufzt und jauchzt in entzückenden Tönen; die nur austönt diesen Geist

als allumfassende, Schöpfung und Schöpfer, Gott und Menschheit, Nationen und Völkergeschlechter zu Einer Gottesgemeinde wie mit Festglockengeläute ladende und heiligende Harmonien; vernommen mit einem von Christi Liebeshauch geweihten und gegeistigten Seelenohre; vernommen als Musik der Sphären im Vereine mit den Jubelliedern der himmlischen Schaaren. Aus dieser die gesammten germanischen Kunst- und Lebensgestaltungen des Mittelalters und der Folgezeiten erfüllenden und sie als ihre Seele begeistigenden Tonkunst — erklingt nicht aus ihr auch jene Sehnsuchtserzitterung des messianischen Universalismus, in Form einer hörbaren, in süssmächtigen Melodieenschwingungen wogenden und schwellenden Innerlichkeit; einer als Musikbeseligung aufrauschenden Liebesharmonienfülle? Ist die Tonkunst nicht eben die universelle Kunst; der Universalismus, das ἓν καὶ πᾶν, als tönende Harmonien? Aber die Sehnsuchtserzitterung eines evangelischen Universalismus, im Gegensatze zu jenem von der römischen Gewaltherrschaft erstrebten Universalismus, der die Völker nur äusserlich, wie seine beilüberragten Fasces, zusammenband und auch, gleich diesen, das Völkerbündel auseinanderschüttelte, sowie es galt, seine vom Dämon der Zwietracht und Trennung einzig bewegte Autorität und Strafgewalt in Wirksamkeit zu setzen, als Vorspiel, wie beim Gebrauch der Fasces, — als Vorspiel zum Beilschlag, der die blutige Trennung von Haupt und Rumpf, der Völker wie der Einzelbürger, verewigt — ein Mahl für die römischen Wölfe oder Hunde; getreu nachlebend jenem eisernen, und noch immer nicht rostig gewordenen Machtsprüchlein der römischen Völkerpolitik: divide et impera! Der Universalismus, der von Christi Heilslehre ausgeht und dessen geschichtliche Verwirklichung die Aufgabe der germanischen Völker ist, erstrebt im Gegentheil die Ausrottung des römischen Universalismus in Gestalt des Cäsarismus, und die Einsetzung des Reiches Gottes, eines Reiches der Völkerharmonien, des Völkerverbrüderthums, eines geschichtlich thatsächlichen Paradieses und goldnen Zeitalters für die ganze Menschheit, unter der Herrschaft jenes harmonistischen Universalismus im Geiste Jesu, welcher alle Bildungen und Culturen umfasst, ja der Natur selbst seinen messianischen Geist einathmet, indem er sie durch eiserne und magnetische Bande, durch dampfende und magnetische Le-

bensströme an die Gesetze des Geistes kettet, und aus einer blossen Naturmacht im Sinne des Alterthums zu einer Geistes- und Culturmacht universalisirt, mit der wunderthätigen Kraft Christi, dessen Wunderthaten eben nur auf jene Obmacht des Geistes über die Natur hindeuten.

In welchem Schimmer der magische Krystall leuchten wird, worin die Ideale, die lichten Vorbilder geschichtlicher Erfüllungen, die vorgeschaffenen Seelen gleichsam der Zeiten, als poetische Ideen und Gestalten, wie glänzende Geister, erscheinen; in welchem hehren, dem steinernen Auge der antiken Tragik unempfindbaren Lichte das Drama des Apostel-Volkes der Culturen und der Völkerharmonien, das germanische Drama, das Drama der Menschheit, leuchten und strahlen wird, hat unsere Geschichte mehrmals und an verschiedenen Stellen durchblicken lassen. Es wird als das Drama der Verkündigungen, der geschichtlichen Prophetieen sich darstellen, schwebend in sich selbst wie ein Weltsystem, und kunstvoll abgerundet, klardurchscheinend und spiegelhell, wie die magische Krystall-Kugel. Ein Schauspiel der unendlichen Ausblicke, Perspectiven und Geistesziele, wovon das Drama der Hellenen in seiner national-statuarischen Abgeschlossenheit sich nichts träumen liess. Wie sich dieses ewig in demselben Kreise seiner Helden- und Göttersagen bewegte; so verlief auch in ihm der dramatische Sühnungsprocess in dem undurchbrechlichen Kreise einer mythischen Vergangenheit. In König Oedipus entwickelt sich sogar die ganze Fabelintrigue aus blossen Vergangenheits-Momenten. Mit dem Untergang eines Herrscherstammes, Königshauses, eines Heldengeschlechts, in Folge eines Urfrevels, fand in der griechischen Tragödie auch die Schuldbusse ihren vollkommenen Abschluss. Die tragische Idee war gesühnt, erfüllt, das Drama gehörte der Vergangenheit an, versank, wie Oedipus auf Kolonos, in eine sich über ihn zuschliessende Gruft, und darüber schwebte die trostlose Stille eines ewigen Todes, einer schauerlich geheimnissvollen Oede; räthselvoll schauerlicher als über dem Felsengrab der Sphinx, in welches sie der Löser ihres Räthsels geschleudert. Kein Lichtblick eines geschichtlichen Jenseits fiel auf solchen Tragödie-Abschluss. Keine Hoffnungsblume einer geschichtlichen Zukunft sprosste aus solchem Grabe. Die Tragödie trauerte wie ein steinernes Bild-

symbol über diese Katastrophensühne einer mythischen Väterschuld, und stand da am Grabmal abgeschiedener Büssungen, wie der Genius des Todes mit umgestürzter Fackel; auslöschend die Fackel des geschichtlich ewigen Lebens, der Unsterblichkeit der Geschichte. Das Trostesheil, das aus solcher tragischen Todessühne der Stadt Athen zuwachsen sollte, dieses doch nur auf Hegemonie und Unfreiheit aller andern hellenischen Stämme abzielende Zukunftsmoment, das die attischen Tragiker ihren Katastrophen abrangen, erwies sich desshalb eben für die Mit- und Folgewelt als das trostlos todte Heilmoment eines eigensüchtigen Particularismus. Aeschylos, der uns als der allüberragende Hoch- und Lichtgipfel der attischen Kunsttragik erschien, Aeschylos ist der einzige, der schon in seiner trilogischen Folgegliederung der tragischen Busse ein dramatisches Gleichbild von Geschichtsgang und Entwickelungs-Bestimmung aufstellte. Und nicht blos sein dramatisch-symbolisches Schema deutet auf jene geschichtliche Entfaltungsweise. Die Ausgänge der Aeschylischen Trilogien, so weit sie in der Orestie vorliegen, und sich aus den Resten der verlornen Dreistücke erschliessen lassen, hatten wir durchgängig als prometheische Cultur-Katastrophen zu betrachten, die auf ein Folgegesetz in den ethischen Geschicken der Menschheit hinausweisen; wenn gleich diese, selbst für Aeschylos, noch innerhalb der nationalen Anschauung eines vorzugsweise hellenischen Menschenthums gebannt blieb.

Das Drama der Germanen, dieses erst wird auf seinem Höhepunkt und in seiner Vollblüthe die Erfüllung des Aeschylischen seyn; dieses sich erst als das messianische Drama von tiefster Geschichtlichkeit, unbegrenzter Tragweite und allumfassendem Universalismus kundgeben. Ein Held dieses Drama's wird zwar auch, nach vollbrachter Schuldsühne, seine Seele in die Worte ausathmen: der Rest ist Schweigen; aber kein Oedipus-Schweigen — denn schon steht der Scandinave Fortinbras, der Thatenheld „Starkarm“ da, der diesem Schweigen geflügelte Worte einhaucht. Er steht in voller Rüstung da, als siegreicher Vertreter des heldenkühnen, vorwärtsdringenden, ewigjugendlichen Geschichtsgeistes; steht da als glänzender Engelbote der geschichtlichen Erlösungs-Mission, der über diese Leichenstätte eines sündenvollen, schuldzerrütteten Herrscherthums hinausdeutet

mit dem funkelnden Stahlhandschuh auf die fernhereinblickenden Ziele geschichtlicher Erfüllungen; auf die Sühne des tragischen, im Innern des Staats- und Volkswesens tödtlich wühlenden Herrschaftsgeistes; auf die Sühne dieses unseligen Grabgespenstes, bewirkt durch den thatfreudigen, lebendigen, eine sittlich-göttliche Heilsordnung der Staaten und Völker erkämpfenden, ein messianisches Befreiungswerk durchführenden Geschichtsgeist; hinausdeutend auf die Läuterung der dynastischen, im Staatskern faulen Eigenmacht; auf deren Umläuterung zur sittlich-freien, selbstständigen, zukunftsschöpferischen Volksmacht; auf die Sühne des Bruder-, des volksmörderischen Cäsaren-Kainthums, vollzogen durch ein culturmächtiges Volksheldenthum. Unmittelbar von einer glorreichen Kampfesschlichtung heranschreitend, tritt der geschichtliche Thatenvolksheld, Fortinbras, das Erbe des tragischen Leidenshelden an, der in dem Maasse tragischer, als er sich durch dasselbe schleichend-meuchlerische Gift that- und rachelos gestellt und gelähmt fühlt, von welchem er seinen Vater hingerafft um so mehr blos a h n e n darf, weil er die Bestätigung aus dem Munde eines Gespenstes, seines ihm äusserlich erscheinenden, ahnungsvollen Geistes, eines Spukes, erhielt, auf den er, der hochgebildete Prinz-Philosoph, vor seinem Volke sich allein hätte berufen müssen. Das ist ja eben der Fluch der alles zersetzenden, und, wie ein in's Blut aufgenommenes Gift, die Lebensorgane des Staatswesens zerrüttenden Herrschgier, diess eben der Fluch des H e r r s c h a f t s p r i n c i p e s, dass es die Thatkraft selbst zerfrisst. „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck" lähmt und aufreibt, ja das patriotische Heldenthum in seiner Wurzel zerstört, welches nur hochgemuthet, und im Gefühle seines freien, vollen, ungeschwächten Nationalitätsgefühls Grosses zu vollbringen vermag zum Ruhm und Heile seines Landes, seines Volkes und Stammes. Auf dieses Heldenthum, das Fortinbras vertritt, geht auch die Rache des gebrochenen, vom tückischen Herrschaftsgifte mitergriffenen Prinzen-Helden über. Der geschichtlich-epische Thatenheld übernimmt die Sühne; aber eine Sühne, die über die tragische Busse den Schimmer einer zukunftsvollen Versöhnung wirft, indem der nordische Recke ein vom Brudermorde aus Herrschsucht und wissentlich, aber durch sein hündisches Erdulden einer blutschänderisch-angemaassten Herrschaft

mitbefleckteꞩ, stammverwandtes Brudervolk erlöst, und als Vollstrecker eines freien, und darum zu solcher Sühne ermächtigten Brudervolkes, aufnimmt in diese Verbrüderung und, es mitentsühnend, in eine edlere, auf freie Volksheldenkraft gegründete Gesittung erhebt. Dieses, über die tragische Katharsis hinaus, auf eine geschichtliche Versöhnung durch einen naturfrischen, freiheitsstarken und dadurch nur einer sittlich höheren Entwickelung fähigen Volksgeist hinweisende, auf eine höhere Völkercultur und Freiheit hinauszielende Verheissungsmoment ist die messianische Katharsis im germanischen Drama, von deren Universalität nur der Riesengeist des Aeschylos, aus der Adler-Perspective seines den hellenischen Stammgeist überschwebenden tragischen Hoch- und Weitblicks, eine Vorschau hatte. Denselben messianischen Geist einer geschichtlich zu vollziehenden Befreiungssühne werden wir aus allen Theilen und Momenten, aus dem ganzen Bau und Organismus des germanischen Drama's, auf dem Hochpunkt seiner Kunst-Entfaltung, wirken finden; ein Schuldgefühl darin beichten hören, dessen eisige Gewissensschrecken ein unendliches Erbarmungsbedürfniss durchrieselt. Wie Macbeth's Grausen z. B. vor und unmittelbar nach dem Mord; wie König Johann's oder Herzog Bedford's Todesschauer. Ein Erlösungsringen darin kämpfen sehen, ein Ringen nach Erlösung aus der Unseligkeit solcher Unfreiheit, solchen Schuldbewusstseyns; eine Seelenfolter, die in dem Mitleid des Hörers ein namenloses, dem Heidenthum unbekanntes Erbarmen facht; in seiner Furcht die Ahnung der Quelle solcher tiefen Zerrüttung und Sündenknechtschaft, solchen Sündenelends, inmitten der Fülle aller Frevelerfolge, weckt, und ihn diese Quelle in der Unfreiheit an und für sich empfinden lässt, gegen die sich das Feuer und Schwert auch seiner Katharsis zu richten habe. Demgemäss werden Charaktere, Gestalten aus dem von Freveln, Sünden und Verbrechen an der Menschheit und Geschichte unterwühlten Boden dieser Dramen, dieser in Unseligkeit getauchten Situationen, emporsteigen, gross und schrecklich wie die gewaltigen Sünder in Dante's Hölle aus ihren Flammengräbern sich erheben; aber auch so erbarmungsverzweifelt, so abgrundtief im Gefühle ihrer Verdammniss und Erlösungslosigkeit verloren, dass selbst ihr trotzumpanzertes Gewissen die Verstörniss ihres Innern verräth, und

das Verzagen an ihrem Seelenheil, wie nach Rettung pochend, an die zaubergefeiten Eisenpanzer schlägt. Diese tragischen Sünder zeigen ihre Seelen so unverhüllt, so in der vollen Blösse ihres Schuldbewusstseyns, dass sie darin, wie die armen Seelen im Fegefeuer, zu büssen und sich zu reinigen scheinen. Sie sind von einer so durchsichtigen Innerlichkeit, dass diese Selbstoffenbarung einer Selbsterleuchtung der Schulderkenntniss gleichkommt; dass man an eine Sündenverklärung glauben könnte in den Höllengluthen eines qualenvollen Schuldgewissens. In Wahrheit ist sie die innere Höllenfeuerprobe des Heilandsspruches: „Das Reich Gottes ist in euch“ [1]), dessen Kehrseite: „die Hölle ist in euch“ jene Selbstoffenbarung des Gewissens zur Schau stellt. Kurzum, das Drama der Germanen wird auf dem Gipfel seiner Kunstvollendung, und im Maasse dieser Vollendung, den Geist der Liebe, des Erbarmens, der Busse, des Schuldbewusstseyns, der innern und äussern Befreiung und Erlösung, mit einem Worte, den Geist der geschichtlichen Mission des Weltheilands, aus allen Poren athmen. Der geschichtlichen Mission; nicht wie sich dieser Geist kirchlich-dogmatisch gestaltet hat, nach Art des spanischen, des Calderon-Drama's. Das germanische Drama wird das Wesen Christi in seiner vollen Tiefe als reines Kunstwerk, d. h. in freier Ursprünglichkeit, nicht in specifisch-christlicher Absicht, entfalten. Es wird kein Drama der bewussten Reflexions- und Tendenz-Christlichkeit im Dienst und ad majorem gloriam der Kirche, der Staatsreligion und des heiligen Officiums seyn, wie das spanische, das Auto nämlich. Denn das weltliche Calderon-Drama, das eigentliche spanische Ritter- und Hofdrama, seinem Grundmotive, seiner bewegenden, entscheidenden Leidenschaft nach, die nicht die Liebe ist, sondern die Ritterehre und deren Genugthuung, Calderon's weltliches Kunstdrama wird nicht sowohl von christlichem als von maurischem Geiste getragen scheinen. Vom Lebensodem, von der Seele des Weltheilandthums durchgossen und durchströmt, zeigt sich einzig das Drama des eigentlichen, urwüchsigen Germanen-Stammes, dessen höchster und vollkommenster Ausdruck, dessen reifste, edelste Wipfelfrucht gleichsam, das Shakspeare-Drama. Es ist das vorzugsweis christliche Drama

1) Luc. 16, 20—21.

im Geiste und in der Wahrheit, und in einem weit tieferen, umfassenderen Sinne, als selbst Dante's göttliche Komödie, geschweige Calderon's Frohnleichnams-Drama; strahlt dieses auch goldenleuchtend, wie die Monstranz in den Stola-umwickelten Händen des Messpriesters. Und das Drama des grossen Angelsachsen, des Apostel Paulus der universellen, als Drama verkündeten Weltheilandsbotschaft — ein Paulus des „hölzernen O“ [1], das ihm die Welt bedeutet — dieses Drama wird uns, um so mehr seiner innersten Wesenheit nach, als das ausschliesslich christliche Drama erscheinen dürfen, weil es dessen reinster, nicht geistlicher, sondern geistiger, nicht glaubenssymbolischer, sondern idealpoetischer Abglanz ist. Was jedoch keineswegs identisch mit dem sogenannten „Reinmenschlichen,“ dem abstracten Kunstgespenst der schöngeistigen, substanzlosen Aesthetik, die dem Doketismus anhängt, indem sie, wie dieser Ketzerlehre zufolge die körperliche Gestalt Christi ein blosser Scheinleib gewesen, ähnlich eine Scheinkunst lehrt, vom Scheinleibe des Reinmenschlichen umhüllt. Wo in aller Welt hätte eine Kunstschöpfung, eine Poesie das von allem Nationalthümlichen ausgeleerte Reinmenschliche der abstracten Aesthetik dargestellt? Die Poesie der Griechen etwa? Sie war so grundwesentlich stammbürtig, volkswüchsig und national, wie die der Hebräer, der Inder, wie die Poesie jedes andern schöpferischen Volkes des Auf- und Niedergangs. Das vermeinte Reinmenschliche ist ein Destillat, das nur aus den Seihbeutel- und Filtrirdüten-Köpfen der Formalästhetiker so wasserklar abfliessen und abtröpfeln konnte, und auch so abschmeckend, wie abgekochtes und durchgeseihtes Wasser. Solchen negativen Geschmack schmeckt man auch allen denjenigen Schöpfungen an, die eben nichts als die auf Kunst und Poesie angewandte Formalästhetik sind. Zum Glücke gelingt in der Praxis das Experiment nicht vollständig. Nach Maassgabe des Talentes schlägt das poetisch darzustellende Reinmenschliche, unter dem Versuche, sofort in ein specifisch-, ein national-menschliches oder geschichtliches um; freilich wieder, nach derselben

1) This wooden O. K. Henry V. Chorus zum 1. Act. Eine Anspielung auf die Kreisform des Globe-Theaters, das mehr als irgend eines vor und nach Shakspeare den Weltglobus bedeuten konnte.

Maassgabe, mit einem mehr oder weniger empfindbaren Reste von negativem Beischmack des Reinabgeschmackt-Menschlichen, wovon sogar Dichter und Künstler ersten Ranges, insofern sie unter dem Zeichen des Reinmenschlichen der kahlen Aesthetik siegen wollen, uns merkliche Spuren verrathen werden. Das grösste Drama des Menschlichkeits-Motivs, der reinen Vernunft-Menschheit: Lessing's Nathan, ist das etwa ein Drama des Rein-Menschlichen im Sinne der reinen Geschmacklosigkeitslehre? Nichts weniger. Dieses in seiner Art einzige Schauspiel, ein wahres Wunder der Bühne, werden wir im Gegentheil aus der tiefgeschichtlichen Dialektik seiner Collisionen und Nationalitäts-Figuren als das wesentlich deutsch-menschliche Drama sich entwickeln sehen. Worin das Eigenthümliche dieser Nebenart des germanischen, des Shakspeare-Drama's besteht, wird sich betreffenden Ortes zeigen. Vor der Hand sehen wir uns wieder nach des Sachsen, Lessing, gelehrter und ruhmreich-frommer Landsmännin und achthundertjährigen dramatischen Urahnin um — Stammesgenossin zugleich, und klosterjungfräuliche, sechshundertjährige Bühnen-Urmutter des Angelsachsen, Shakspeare — sehen wir uns wieder nach unserer altsächsischen Kloster-Poetin, Hroswitha, und ihren sechs Komödien um. Wie sich wohl das Reinmenschliche in der saxo-germanischen Benedictiner-Nonnenkutte und im sächsisch-terentianischen Latein ausnehmen mag? Merkwürdig genug; erörternswürdig, frag- und ehrwürdig im höchsten Grade.

Was zunächst ihr sächsisches Latein und das Terentianische ihrer Sex Comoediae betrifft, so giebt sich ersteres als eine Art Reimprosa; letzteres, das Terentianische, in der Sechszahl der Stücke zu erkennen; das Einzige, worin diese — nimmt man verschiedene dem Terenz entlehnte Floskeln aus, — in Bezug auf Form und äussere Gestalt, den Komödien des halbirten Menander gleichen. In Absicht der Tendenz halten die sechs Komödien der deutschen Nonne denen des Terenz geradezu das Widerspiel. Die Komödien der Hroswitha bekehren Jünglinge von der weltlichen, und Buhldirnen von der feilen Allerweltsliebe zur reinen himmlischen Liebe in Gott; die des Terenz die reine ehrbare Familienliebe zur Hetärenliebe. Jene machen verlorene Kinder zu himmlischen Bräuten, diese zu Bordellbräuten. Die deutsche Nonne verwandelt das „Badehaus" in ein Purgatorium;

der römische Palliatendichter ehrbare Privathäuser in öffentliche Badehäuser, wie bekanntlich auch schlechte Häuser hiessen. Und so durchhin. Ja der Zweck des frommen, heiligen Sachsenmädchens ging dahin, ihren Bekehrungseifer an der Komödie des Terenz selber zu bethätigen; an dieser Erzhetäre mit gemalten Wangen, im verführerisch geschürzten, durchsichtigen und parfümirten Gewande classisch-lateinischer Verse, die Heilswirkung zu erproben, und die sogar mit ihrem Zeitalter noch buhlende Lustdirne dem Kloster zu gewinnen:

Selbst unter den Katholiken
Lassen gar manche sich blicken . . .
Die, der gebildeten Sprache wegen,
Der heidnischen Schriften Eitelkeit,
Vor der heiligen Schriften Nützlichkeit,
Den Vorzug zu geben pflegen.
Daneben man wieder andere trifft,
Die halten fest an der heiligen Schrift,
Verschmähen das übrige Heidenwesen,
Während sie doch Terenzen's Mähren immer wieder und wieder lesen;
Und durch der Sache Gemeinheit
Und deren Kunde die Seele entweih'n,
Weil an der Sprache Feinheit und Reinheit
Sie sich erfreuen. Daher für mich der Drang und Grund,
Als Gandersheims heller Klang und Mund,
Nicht dem Begehren zu wehren,
Den nachzuahmen in Red' und Wort,
Den and're durch Lesen ehren:
Auf dass in ähnlicher Redeweise,
In welcher wollüstiger Weiber Liebe,
Auch heiliger Jungfrauen keusche Triebe
Geschildert würden zu ihrem Preise;
So weit dieselben preisen mag
Des Geistes Kraft, so klein und schwach.[1])

Plures inveniuntur Catholici:
Cujus nos penitus expurgare nequivimus facti,
Qui, pro cultioris
Facundia sermonis,
Gentilium vanitatem librorum
Utilitati praeferunt sacrarum scripturarum.

1) Nach J. Bendixen's Uebersetzung: Das älteste Drama in Deutschland; oder die Komödien der Nonne Hrotswitha von Gandersheim etc. Altona 1850. S. 15. Vorrede der Hrosw. zu ihren Komödien.

Sunt etiam alii sacris inhaerentes paginis,
Qui, licet alia gentilium spernant,
Terentii tamen figmenta frequentius lectitant,
Et dum dulcedine sermonis delectantur,
Nefandarum notitia rerum maculantur. etc.

Die Zeilen, die der Text, und auch Bendixen's Uebersetzung, als Prosa in fortlaufenden Reihen giebt, brechen wir in Verszeilen, um die Reime bemerkbarer zu machen. Nebenbei gesagt, halten wir Hroswitha's Komödien-Diction nicht sowohl für eine „prose rimée“, als für aufgelöste, nicht metrisch scandirte, sondern rhythmisch betonte Senare, in der Cäsur mit einem Leoninisch [1])-stumpfen (einsylbigen), der Endsylbe des Verses anklingenden Reim gebrochen. Belege für solche „lateinische Rhythmen“ giebt J. Grimm [2]) in einem vom vierten Eckehard (Anfang des XI. Jahrh.) getreu, aus dem verlorenen altdeutschen Liede Rapert's (Ende des IX. Jahrh.) in Latein übertragenen Gedichte:

Nunc incipiendum est mihi magnum gaudium
Sanctiorem nullum quam sanctum unquam Gallum etc.

Bezüglich des hemistichischen Reimes genügt es hier, an ähnliche Assonanzen zu erinnern, die bereits in Versen der altclassischen römischen Poesie, namentlich bei Ovid, vorkommen. Der Reim ist ein harmonistisches, dem Griechen- und Römerohr fremdartiges, ist ein celto-germanisches Element. [3]) Vielleicht

1) Vom angeblichen Erfinder, Leon, so benannt, einem Freunde des Sidonius Apollinaris (Ende d. V. Jahrh.). In dem regelrechten Leoninischen Distichon bestimmt die Cäsur des dritten Fusses den Reim:

Sunt inventoris de nomine dicta Leonis
Carmina, quae tali sunt modulanda modo:
Pestis avaritiae, durumque nefas simoniae etc.

Eberhard, Labyrinthus III, v. 113. Leyser p. 832. Ferd. Wolf, Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelb. 1841. S. 159 n. 8., S. 161 n. 9 und S. 198 n. 38. — 2) Lateinische Gedichte des X. und XI. Jahrh. Vorrede S. XXXI. Im VI. Jahrh. findet sich zum erstenmal der latein. Reim in dem Commonitorium Fidelibus des Orientus: Martene, Thesaur. nov. anecdot. t. V. p. 119. Vergl. du Méril, Poésies popul. latines etc. pag. 83. — 3) Vom Halbgriechen, vielleicht Halbkelten Ennius führt Cicero (Tusc. 1.) folgende Verse an:

Haec omnia vidi inflammari,
Priamo vidi vitam evitari,
Jovis aram sanguine turpari.

liess schon das Celtische, gleichzeitig mit dem Einfall der Gallier in Rom, eine Tonschwingung durch die erbebende Saite der römischen Sprache klingen; oder weckte das Gallische eine verschwisterte Consonanz in der celtischen [1]) Grundschicht der lateinischen Landbevölkerung, welche, parallel mit dem städtischen Patricier-Latein, wohl schon ursprünglich ihre lingua latina rustica pflegen mochte. [2]) Der celtische Ton verhallte mit den Galliern; klingt aber doch mit der Eroberung Galliens wieder an, wo die römische Sprache, zur Zeit der Eroberung, schon lingua romana hiess. [3]) Vom celtischen Klange erzitterten, äolisch gleichsam, die Verse solcher Dichter namentlich, die, als Memnone eines neuen Völker-Aufgangs im Osten, „Morgenluft" witterten — Barbaren-Morgenluft der Völkerwanderung — und davon, berührt, erklangen; wie Ovid eben. Oder solche Dichter gar, welche, in der Provinz geboren, den celtischen Grundklang, von Hause aus, in ihr Latein tönen: Martial z. B. aus Catalonia (40 nach Chr.), diesem ersten Klangmutterboden der provenzalischen Poesie, der recht eigentlichen Provincia romana, im Sinne der romanischen Poesie. Gesteht ja Martialis selbst, dass er celtische Worte in seine Verse mitaufnahm [4]); um von späteren Dichtern zu schweigen, die schon mit halbem Fusse im Barbarenthum stehen, wie Ausonius aus Burdegala (Bordeaux 309 n. Chr.), der sich in Verskünsten ergeht, mit einem Troubadour um die Wette. So beginnt und endet jeder Vers in seiner Technopaegnia mit einem einsylbigen Worte. Ausserdem fängt jeder Vers wie-

1) Das Oskische scheint nichts anderes als Celtisch, oder auch Tuscisch (Hetrurisch), A. Gellius erzählt (XI. c. 6) von einem berühmten römischen Sachwalter, welcher vor Gericht allgemeines Gelächter durch fremdartige Wörter erregte, quasi nescio quid Tusce aut Gallice dixisset. Bekanntlich wird von Einigen der Ursprung der Etrusker aus Galatia in Kleinasien abgeleitet, einer gallischen Colonie. Vgl. Muratori, Antiq. italic. med. aevi Dissert. XXXII. De origine linguae italicae pag. 990 bis 1084. — 2) Tiraboschi t. III praef. p. IX. Maffei, Verona illustr. lib. XI. part. 1. — 3) De la Rue, Essaîs historiques sur les Bardes et les Trouvères. Paris. I. Disc. prélim. p. XVIII. —

4) Nos Celtis genitos, et ex Iberis
Nostrae nomina duriora terrae
Grato non pudeat referre versu. (IV, epigr. 55.)

der mit dem Schlusswort des vorhergehenden an.[1]) In demselben Jahrhundert rauschen die gereimten lateinischen Hymnen des Papstes St. Damasus († 384) auf[2]), wie Harmonienwogen über die Claviatur gleichsam der vom celtisch-romanischen Dreiklang durchtönten Grundsprache erbrausend; dem Flügelschlage eines kräftig frischen Seewindes vergleichbar und, wie dieser das Heranrollen des Meerstroms, so das Heranfluthen der weltverjüngenden Völkerströme (375—568) verkündend, unter denen der klangreich mächtigste als der weltbefruchtendste sich über das Abendland ergoss: der teutonische Volksstrom, dessen Wallungen sich auch im Latein der Nonne von Gandersheim mit den leise verschämten Rhythmen eines unter dem Nonnenbrusttuch ascetisch athmenden Mädchenbusens zu regen scheinen.

Hroswitha's Anwendung solcher germanisirenden Rhythmik auf ein Terentianisches Komödien-Latein scheint uns, neben ihrem geistlichen Erbauungszwecke, der erste kühne Versuch, auch die dramatische Form des classisch-römischen Heidenthums mit dem Anhauch des christlich-germanischen Geistes für jene Aneignung und Umwandelung zu schmeidigen und zu erweichen, welche in den romanischen Idiomen vollständig gelang; eine Umwandelung, die auch das Angelsächsische, fast gleichzeitig mit dem Barbareneinbruch von Hroswitha's germanisirender Rhythmik in die Terentianische Komödie, durch Mischung mit dem latinisirten normännischen Welsch zu erfahren begann, und anderthalb Jahrhundert nach Hroswitha vollbrachte. Bald aber stiess die selbstständige, unbesiegbare Kraft der deutschen Sprache das fremdartige Element aus. Das zeigt sich augenfällig an der lateinischen Mysterie, welche, anfangs unförmlich mit deutschen Paraphrasen vermengt, vor dem deutschen Mysterien-Drama zuletzt weichen und verschwinden musste. Das Lateinische wiederholte, im Gefolge der sogenannten Wiederherstellung der classischen Formen, periodisch seine Einfälle auch in's Gebiet des volksbürtigen deutschen Drama's, dem es in Gestalt der gelehrten Schul-

1) Res hominum fragiles alit et premit fors;
Fors dubia aeternumque labans quam blanda fovet spes;
Spes nullo finitia aevo etc.

2) Damas. papa Opera Rom. 1658. Die Hymne an die h. Agathe, bei Du Méril, Poésies populaires latines antér. au XII. siècle, Paris 1843. p. 118.

und Hofkomödie, als ein Symptom und Reflex des grossen Antagonismus zwischen dem formellen Kasten- und lebendigen Volksgeiste, feindlich gegenüber trat, bis auch die lateinische Komödie ihren Teutoburger-Tag erlebte und der germanische Volksgeist im Drama entschieden und für immer obsiegte.

Zu Hroswitha's Zeit war selbstverständlich das Lateinische die gelehrte Hof- und Klostersprache. Sie wurde darin von der Nonnen-Lehrerin Richardis oder Richarda, die selbst Nonne im Kloster von Gandersheim war, und ausserdem von der erlauchten Nichte Kaisers Otto I. Gerberga oder Gerburgis II., der siebenten Aebtissin dieses Klosters und gelehrtesten Frau ihrer Zeit, unterrichtet, von der auch Hroswitha in das Verständniss classischer Schriften eingeführt wurde, wie sie selbst in der Einleitung zu ihren metrischen Dichtungen dankerfüllt anerkennt. Doch abgesehen von dieser Herrschaft der lateinischen Sprache und von den Intentionen unserer Dichterin, war die deutsche Mundart des X. Jahrh. für die dramatische Behandlung noch viel zu ungebärdig und widerspänstig. Das früheste erhaltene Document der ältesten deutschen Sprache, das lateinisch-deutsche Glossar über die Bibel von Hrabanus Maurus, Erzbischof von Mainz († 856), knarrt noch in den Gelenken. Es gehören stählerne Sprachwerkzeuge dazu, um diesem Deutsch und seinem Wohlklang gerecht zu werden. Das „leicht von der Zunge", das die dramatische Wechselrede bedingt, verlangt vor Allem eine leichte Zunge, keinen metallenen Klöppel, der es erbaulich weiter klingt. Auch die berühmten kurzen Reimpaare [1]) der poetischen Bearbeitung der evangelischen Geschichte, das älteste bekannte althochdeutsche Gedicht (870), von Otfried, Schüler des Rhabanus Maurus, stampft noch auf mit dem dumpfen Schall eiserner Maschinen-Kolben. Die Sprache all' jener gewaltigen, ein Jahrhundert vor unserer Hroswitha in hochdeutscher und niederdeutscher Mundart gedichteten Lieder und Poesien, die wie ein Nachhall der über den Schildesrand hingebrausten Schlachtgesänge unserer Väter klangen — Schlachtgesänge, durchschauernd die römischen Legionen, dass ihre Lanzen rasselnd emporstarrten, gleich Haaren, schreck-

1) Lachmann, Ueber Singen u. Sagen, in den histor. philolog. Abhandlungen d. Berl. Acad. 1833. S. 108.

gesträubt — wie hätte diese eherne Klangwucht sich zum Ausdruck ekstatischer Büsserinnen eignen mögen? Eine grosse Autorität [1]) auf dem Gebiete altdeutscher Forschung schildert diese Sprache mit folgenden Meisterstrichen: „Das ist die Sprache nicht individueller Bildung, sondern der gemeinsame Ausdruck gemeinsamer Anschauungen und ererbter Ueberlieferungen, wie sie das volksmässige Epos hegt, eine Sprache voll helles Klanges, ausgeprägt in reichen und festen Formen, aber schweres Gewichtes, vor Allem fähig, rasche That und mächtige Empfindung auszudrücken, nicht unfähig des Ausdrucks zarterer Gefühle, aber beweglicheren und feineren Gedanken nachzukommen unregsam, gebannt in überkommene Formeln und wie gefangen durch die Macht sinnlicher Anschauung. In diesem lauten und schweren Klange einer gewaltigen Sprache sind die deutschen Heldenlieder gesungen worden, Jahrhunderte hindurch, lange, ehe für uns hochdeutsche oder niederdeutsche Poesie beginnt, in Zeiten, wo in den romanischen Ländern, deren Sprachen sich aus dem zertrümmerten Latein noch nicht zurecht gefunden und gesammelt hatten, kein edles Lied in reiner Sprache erklang.“ Aehnlich lautet J. Grimm's Urtheil [2]) über den Charakter dieser althochdeutschen Sprache: „Mitten in aller Formenfülle — herrscht oft Unbeholfenheit oder Verschwendung. Dem Anmuthigen gebricht es nicht selten an Würde, dem Kühnen an Geschmack . . . weil sich Licht und Schatten gegenseitig nicht ermässigen, spielen lebhafte Farben allzugrell nebeneinander; Wort- und Satzverhältnisse sind noch ohne Perspective und kein Hintergrund wird geöffnet.“

Ein halbes Jahrhundert etwa nach Hroswitha ist zum ersten Male von einem Drama in deutscher Sprache die Rede; in deutscher Uebersetzung nämlich, und zwar der Andria des Terenz vom Benedictinermönch Notker zu St. Gallen, wie dieser in einem Briefe an den Bischof von Sitten (Sidunensem) selber meldet: „Er wäre,“ schreibt er, „ersucht worden, in dieselbe Sprache (seine vaterländische Sprache, die teutonische, in welche er bereits zwei Bücher des Boetius übertragen hatte), noch verschiedene andere

1) Th. Haupt, Vortrag in den öffentl. Sitzung der Berl. Akademie zur Feier des Leibnitztages d. 4. Juli 1861. — 2) Deutsche Grammatik 1840. 3. Ausg. Einl. S. 21.

Werke metrisch zu übersetzen, den Cato (die bekannten Disticha de moribus), die Bucolica des Virgil und die Andria des Terenz: . . . rogatus et metrice quaedam in hanc eandem linguam traducere, Catonem scilicet et Bucolica Virgilii et Andriam Terentii . . . Ausser diesen Uebersetzungen erwähnt Notker in seinem Briefe auch seine Verdeutschung der Kategorien des Aristoteles, des Psalters, und des Job. Den Versuch bezeichnet Notker selbst als rem paene inusitatam, als eine fast unerhörte Sache. Gleichwohl war schon eine Uebersetzung des Isidorus de nativitate in's Deutsche aus der zweiten Hälfte des VIII. Jahrh. vorhanden. Jac. Grimm, der den merkwürdigen Brief entdeckte und mittheilt [1]), setzt denselben in die Jahre 1015—1020. „Am begierigsten," sagt J. Grimm, „wäre ich nach Hiob, den Bukoliken und der Andria, die uns ein eigener Unstern versagt. Dass er (Notker) der Bitte nicht nachgegeben habe (rogatus), lässt der Zusammenhang kaum zu." Die vom deutschen Mönche Notker übersetzte, leider bis jetzt verschwundene Andria des Terenz, wäre sonach das erste und älteste Drama in deutscher Zunge; die erste und älteste Uebersetzung eines classischen Drama's überhaupt, wie die 6 lateinischen Komödien der deutschen Nonne Hroswitha als die ersten und ältesten Dramen der mittelalterlichen Völker des Abendlandes zu gelten haben. Die Mähr von alten Klosterschauspielen in Deutschland, die bereits 815 geschrieben worden, [2]) von Komödien, die der Abt Angilbert um dieselbe Zeit in friesischer Sprache verfasst haben soll [3]), wollen wir bis auf Weiteres auf sich beruhen lassen.

Die Bewunderung, die Hroswitha's Komödien bei den ersten Geistern ihrer Zeit erregte, deutet sie selbst mit der holdesten Bescheidenheit und Demuth in dem Briefe an, welcher zuerst bei Schurzfleisch sich ihren Werken vorgedruckt befindet: „Denn ihr," schreibt sie den gelehrten Gönnern ihres Buchs (ad quosdam sapientes hujus libri Fautores) „gesättigt und getränkt, auf philosophischer Forschung reichem Grunde, in jeglichem Gebiet der Welt- und Menschenkunde vollkommen ausgezeichnet, d'rin

1) Götting. Gel. Anz. 92 St. 13. Juni 1835. — 2) Grimm, Deutsche Mythol. S. 455. — 3) Lebeuf, Discours sur l'état des sciences sous Charlemagne. Mél. littér. I. p. 57. — Gottsched, Nöth. Vorr. I. S. 4.

versenkt, habt doch Bewunderung geschenkt dem Werkchen, das ein schwaches Weib euch beut, euch brüderlich desselben miterfreut" u. s. w. Die Wirkung dieser Dichtungen vollends bei dem ersten durch C. Celtes vermittelten Erscheinen derselben auf die classisch gelehrten Schöngeister des sechzehnten Jahrhunderts, in Deutschland namentlich, war eine phänomenale. Der ganze damalige deutsche Schulparnass gerieth in Bewegung, in eine zujauchzende Acclamationserschütterung. Die triumphalen Begrüssungs-Distichen, die sodalitatis literariae epigrammata flogen den nach sechshundert Jahren wiedererstandenen Poesien der deutschen Dichterin-Nonne entgegen, in einer Fülle, wie heutzutage Blumensträusse und Lorbeerkränze einer gefeierten Sängerin oder Tänzerin. Conrad Celtes' Foliant hielt, so zu sagen, einen Siegeseinzug auf einem Thronsesselwagen, den die erlauchtesten Mitglieder von Deutschlands „literarischer Sodalität" zogen, den hochberühmten Joannes Dalbergius, Bischof von Worms, als Sodalitatis literariae per universam Germaniam Princeps, an der Spitze, und alle Distichen jauchzend, in classischem Schullatein und Griechisch:

Affro laus scenae, lyra Flacco, bella Maroni:
Multiplicem laurum Hroswitha docta gerit.

Ruhm gab Terenzen die Bühne, Horazen die Leier, das Epos
Maro'n: Vielfach umflicht Lorbeer Hroswithen das Haupt.

sang Dalberg in begeistertem Hochschwung, während Wilibald Pyrkheimer's griechisches Distichon von Nürnberg's Akropolis widerhallte:

Εἰ Σαπφὼ δεκάτη μουσάων ἐστὶν ἀδόντων,
Ροσβιϑ ἑνδεκάτη μοῦσα παραγράφεται.

Ward als die zehnte der Musen die lesbische Sappho gepriesen:
Feiert, Hroswitha, nunmehr, dich als die eilfte die Welt.

Und so im Chor die ganze Schaar. Welche befruchtende Wirkung das Ereigniss auf das Schuldrama äusserte, werden wir noch mit Schrecken erfahren. Conrad Celtes' Foliant zeugte mit der dramatischen Muse der Scholarchen ganze Geschlechter von ludi theatrales sacri, von classisch-heiligen Schulmeisterstücken. Vorläufig begnügen wir uns, einen solchen vorchristlichen Terenz zu nennen, welcher seine Abstammung von Hroswitha's Folianten an der Stirn trägt: den Terentius christianus von Corn. Scho-

naeus, 1592 z. B. Ueber dem Folianten schien indess die classisch gelehrte Schulwelt Hroswitha selbst zu vergessen, deren Gedächtniss, erst zwei Jahrhunderte nach Celtes' Ausgabe, durch Henricum Leonardum Schurzfleischium erneuert ward in seiner Quartausgabe ihrer Opera Wittenb. 1707, mit einer an 50 Seiten starken Vorrede, strotzend von citatenreicher Gelehrsamkeit und absoluter Leere an historischen Notizen über Hroswitha und an kritischen in Betreff ihrer Opera. Ihr Andenken liegt unter dem Citaten-Gedächtniss des doctissimi Schurzfleischii wie im Meere der Vergessenheit begraben. Fünfzig Jahre nach dieser 50 Seiten-Vorrede schrieb ein anonymer Landsmann von Hroswitha und ihrem zweiten Herausgeber, dem Schurzfleischio, ein namenloser Sachse: „Geschichte der Hroswitha eines Stiftsfräuleins von Gandersheim", ohne Druckort, aber mit einer aus Dresden datirten Vorrede vom 8. Mai 1758, die nur den einzigen Fehler hat, dass sie es nicht bei der Vorrede bewenden liess, sondern noch ein Uebriges thun zu müssen glaubte, und sich die Geschichte der Hroswitha als Nachrede von 111 Seiten anhängte — die schlimmste Afterrede, die sie hinter ihrem eigenen Rücken sich selber anheften konnte. Von der Geschichte der Hroswitha erfährt man daraus gerade so viel wie von der Naturgeschichte des ungenannten Verfassers. Die Geschichte ist so anonym geblieben, wie ihr Erzähler und sein Druckort. Im zweiten Bande seines „Nöthigen Vorraths" (1760) gab Gottsched die erste deutsche Uebersetzung von Hroswitha's erstem Theil des Gallicanus. 1) Erst 79 Jahre später trat wieder ein Schriftchen, ein äusserst dünnes, über unseren „Clamor validus Gandeshemensis," unsere nicht genugsam zu feiernde Dichterin-Nonne, in Breslau an's Licht. 131 Jahre hatte die Geschichte der Hroswitha gebraucht, um von Schurzfleischen's Quartformat, zu einem so dünnen Octavschriftchen abzumagern, dessen Dünne jedoch nicht sein kleinstes Verdienst ist. Das Schriftchen erschien 1839 und ist betitelt: De Hroswitha Poetria etc. Dissertatio quam etc. veniae docendi caussa defendet auctor Gustavus Freytag. Dr. Philos. Den geschichtlichen Fortschritt gegen die früheren trägt das Büchlein an der Stirne. Der Name der Dichterin hat an Bedeutung namhaft gewonnen: Derselbe er-

1) p. 20—37.

schien hier (p. 7) zum ersten Mal etymologisch gekennzeichnet durch das t, womit ihn Jacob Grimm ein Jahr vorher (1838) in der schon angeführten Schrift [1]) vervollständigt hatte. Im Uebrigen enthält das verdienstliche Werkchen von G. Freytag manches Urtheil, worin man bereits seine „Technik des Drama's" in herba wachsen und spriessen hört. Und enthält ausserdem sämmtliche Notizen über Hroswitha's literarisches Soll und Haben (p. 3—6): über die Ausgaben ihrer Werke nämlich und deren Einnahmen an Lobpreisungen „a permultis viris doctis." Und enthält auch noch, als Markknochen-Beilage, einen Wiederabdruck, nach Celtes' Ausgabe, von Hroswitha's vierter Komödie, Abraham (p. 31—42), „zum Frommen Solcher, die nicht vor rohen Kloster-Versuchen zurückschrecken": qui ab incultis studiis monasticis non abhorrent (p. 30).

Das kritisch bedeutendste Denkmal aber hat unserer deutschen, ruhmwürdigen Kloster-Dichterin ein französischer Gelehrter gesetzt. [2]) Mr. Magnin, gegenwärtig vielleicht der einzige Franzose in Paris, der ein solides classisches Schulwissen mit einer nicht blos geistreich flunkernden, sondern sachverständigen Kritik verbindet, hat in der gehaltvollen Vorrede zu seiner Ausgabe beide Eigenschaften, namentlich seine Urtheilsfähigkeit, überzeugend bekundet, und besonders darin, unserer Meinung nach, einen höheren kritischen Gesichtspunkt erprobt, dass er die Bedeutung der Hroswitha für's Drama mit einsichtsvoller Würdigung zuerst beleuchtete und hervorhob; mag er auch dabei die Farben vielleicht um ein Weniges zu lebhaft und blühend aufgesetzt haben. Bei einer tausendjährigen Dichterin wie Hroswitha, ist die Galanterie eines verdienstvollen Gelehrten um so kritisch berechtigter, je feuriger sie sich ausspricht. Eine spätere Schrift über Hroswitha von einem französischen Schöngeist und Professor [3])

1) Lat. Gedichte etc. S. IX. — 2) Théâtre de Hrotsvitha, religieuse allemande du Xe siècle, traduit pour la première fois en Français avec le texte latin revu sur le manuscrit de Munich, précédé d'une introduction et suivi de notes par Charles Magnin membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres à Paris 1845. — 3) Etudes sur les premiers temps du christianisme et sur le moyen âge par Philarète Chasles, professeur au collège de Franee. Paris 1847. — Hrosvitha, naissance du drame chrétien au Xe siècle p. 243—283.

kennen wir blos aus Anführungen; kennen aber den Schöngeist-Professor und das specifische Gewicht seiner sonstigen gelehrten Forschungen zur Genüge, um auch in den Anführungen aus seiner Abhandlung über die Hroswitha den schönrednerischen Professeur au collège de France sattsam zu würdigen, dessen Berühmtheit, auf Grund des seltenen Talentes, verdienstvollen Vorgängern stets dicht auf der Ferse zu folgen, nur der zarte Schlagschatten jenes Spruches von Cicero scheinen darf: Gloria est umbra virtutis: der Ruhm ist der Tugend Schatten — der Schatten nämlich von anderer Leute Tugend, dessen Function der Professor Elegantiarum lepidissimus et charmantissimus mit der liebenswürdigsten Artigkeit übernimmt und mit dem gediegenen savoir eines vollendeten savoir faire.

Die nächste, mithin vierte Ausgabe von Hroswitha's Werken seit Celtes, besorgte J. Bendixen [1], Professor am Altonaer Gymnasium, der auch die dankenswerthe Uebersetzung von Hroswitha's „Reimprosa" in fünffüssige, paarweis gereimte Jambenverse geliefert. Der Dialog liest sich nun glatt und ansprechend; giebt aber freilich keine Empfindung von Ton und Farbe der Hroswith'schen Sprache. Er möchte selbst für die Versform des Hans Sachs zu modern, zu regelrecht-correct, zu metrisch klingen. Andererseits bedurfte aber gerade dieses Latein und dieser Inhalt einer gehobenen Sprechweise, die aus Bendixen's sauber gearbeiteten Reimjamben immerhin hervorklingt. Wir tragen daher kein Bedenken, Stellen nach seiner Deutschung anzuführen.

Noch ein Punkt, der uns nicht gleichgültig scheint, wäre zur Frage zu bringen: ob nämlich diese sechs Komödien der Hroswitha für die Aufführung bestimmt, oder ob es blosse Lesedramen waren, die den Terenz, zunächst aus den Klöstern, aber auch aus christlich gesitteten Leser-Kreisen von classischer Schulbildung, verdrängen sollten. Bis auf Magnin überwog, so weit uns bekannt, letztere Ansicht, welche in der Behauptung des Verfassers von Hroswitha Poetria etc. ihre Spitze fand: „Von einer scenischen Darstellung dieser Komödien könne durchaus keine Rede seyn." [2]) G. Freytag, scheint zwar seinen Ausspruch durch

1) Comoed. sex. Leb. 1857. 16⁰. — 2) a. a. O. p. 21.

die Clausel, „per histriones“ [1]) zu verwahren: An eine Aufführung dieser Komödien durch „herumziehende Schauspieler“, durch Schauspieler von Handwerk, sey in keiner Weise zu denken.“ Allein er fügt sogleich hinzu: Nam compositae sunt (fabulae), quae in monasteriis legerentur: „Denn (diese Komödien) sind zu dem Zwecke verfasst worden, um in den Klöstern gelesen zu werden.“ Die Hinterthür, „per histriones“, war also eine Attrappe, eine blinde Thür. J. Magnin ist, unseres Wissens, der Erste, dem die Bestimmung dieser Schauspiele zur Aufführung ausser aller Frage und über jeden Zweifel erhaben däuchte: „In der That,“ schreibt Magnin, „wissen wir unzweifelbar gewiss, dass die Dramen der Hroswitha in einer berühmten sächsischen Abtei dargestellt worden, wahrscheinlich in Gegenwart des Sprengel-Bischofs und seines Klerus, vor einem Kreise edler Frauen aus dem herzoglich-sächsischen Hause und einiger anderen Hochwürdener des kaiserlichen Hofes.“ [2]) Magnin bringt zwar auch keine thatsächlichen, historischen Belege bei; sondern schöpft seine Ueberzeugung theils aus der Beschaffenheit der Situationen, theils aus gewissen Andeutungen in den Scenen, die wir, beim Besprechen der einzelnen Stücke, hervorzuheben nicht verfehlen werden. Wiewohl nun solche Belege zu einer kritisch zweifellosen Feststellung keinesweges ausreichen; so scheint uns doch bei zweifelhafter Sachlage, bei einer Gedichtgattung, zu deren Wesen eine von Seiten des Dichters beabsichtigte Verkörperung und demonstratio ad oculos gehört — scheint uns die positive Annahme auch kritisch befugter, als eine blos negative. Es war vorauszusehen, und auch wir „nous savions à n'en pas douter“: dass unser obiger „zarter Schlagschlatten“ vom Collège de France, seinen kritischen Nachtreter-Ruhm, sogleich auch, als gloria umbra virtutis, an die Fusstapfen der kritischen Tüchtigkeit oder Tugend seines Vorgängers, heften würde, wozu der professeur au collège de France

1) De quibus (fabulis) scenice per histriones proponendis cogitari nullo modo potuit. — 2) En effet nous savons à n'en pas douter que c'est dans une illustre Abbaye Saxonne que furent représentés les drames de Hrosvitha, probablement en présence de l'évêque diocésain et de son clergé devant plusieurs nobles dames de la maison ducale de Saxe, et de quelques hauts dignitaires de la cour impériale. a. a. O. O. Introd. p. VI.

schon sein Taufname Philarète (φίλος ἀρετῆς), „Liebhaber der Tugend" berechtigt; in diesem Falle der Philaretes der kritischen Forscher-Tüchtigkeit und Tugend seines Vorgängers Magnin. Der Schlagschatten zeichnet denn auch an der Fusstapfe Magnin's dessen Form photographisch treu nach: Mille détails confirment cette assertion de Mr. Magnin. Auf die Mille détails selbst lässt sich natürlich der Silhouetten-Ruhm von anderer Gelehrten berühmten Fusstapfen nicht weiter ein. Das Eigenthümliche eines Schattenrisses besteht ja eben darin, kein Detail, sondern blos die äussersten Umrisse seines Original-Fusstapfens einfach zu wiederholen. Ein Geistesverwandter — bis auf den Geist — von mehrgenanntem Schlagschatten möchte noch zu erwähnen seyn, welcher die schlagendsten Schattengründe, gute und schlechte, passende und nicht passende, als wirre, über seine Untersuchungen hingestreute Citate, sich selber vor die Füsse wirft, und solchergestalt fortwährend über seinen eigenen Schatten stolpert. Dieser Citaten-Gelehrte ähnlichen kritischen Schlages, schlägt sich auf Seiten der die Nichtdarstellung von Hroswithen's Schauspielen vertretenden Ansicht, und stützt seinen Schatten-Grund u. a. auf folgendes Argument: Hroswitha nenne zwar ihre Dramen, „liber", ein Buch. „Allein" — fügt er hinzu — „auch in dem Prologe zum Mystère de la resurrection von Jean Michel ist diese Mysterie als ein livre bezeichnet, und ward gleichwohl ganz entschieden für die Darstellung geschrieben": qui fut certainement composé pour être représenté. [1]) Unmittelbar vorher hatte der gelehrte, auf's Citaten-Zusammenstellen abgerichtete Zeisig der neuesten französischen archäologisch-philologischen Kritik das gewichtige peremtorische Endurtheil über Hroswithen's Stücke gefällt: „Mais c'est une imitation (de Térence) littéraire, sans aucune pensée de représentation." Heisst das nicht über den Schatten seiner eignen Citaten-Gelehrsamkeit stolpern? Auf die Widersprüche dieser haltlosen Argumentation der Origines latines, bezüglich der unzweifelhaften Nichtaufführung von Hroswitha's Stücken, hat bereits A. Cohn in seinem lehrreich-schätzbaren Werke [2]) hingewiesen, das uns noch in der Folge als verlässlicher Führer auf

1) Edelst. du Méril, Origines lat. etc. p. 16. — 2) Shakspeare in Germany etc. Lond. 1865. p. IX. N. 1.

einem verlorenen Waldwege der Theatergeschichte dienen wird. Diesen Waldweg hat Ludwig Tieck, nachdem er die Frage, hinsichtlich der „englischen Schauspieler“ in Deutschland, zuerst wieder, aber in seiner Weise irrlichtartig, angeregt, gleich jenem Kobold im Sommernachtstraum, zum spukhaften Waldrevier gewirrt, worin ebenfalls englische Schauspieler vom „Handwerk“ sammt ihren edlen Gönnern vom herzoglich Athenischen Hof in die Irre herumgeführt und schabernäckisch vexirt, genarrt und gefoppt werden. Die Verwirrung, die Tieck-Puck in dieser dunklen Waldpartie herumstreichender Schauspieler von Profession angerichtet, hat Oberon-Cohn wieder in's Klare gebracht, und sich dadurch ein bleibendes Verdienst um die Aufhellung eines für die deutsch-englische Theatergeschichte, während Shakspeare's Wirksamkeit, nicht unwichtigen Punktes erworben. Wie weit A. Cohn's Buch in die Anfänge des deutschen Schauspiels zurückgreift, mag die Erwähnung desselben schon an dieser Stelle, gelegentlich der Hroswitha und der Origines latines von Mr. du Méril, darthun.

Was unsere Ansicht über Darstellung oder Nichtdarstellung von Hroswitha's Stücken betrifft, so stimmt dieselbe mit der von Magnin überein, jedoch nicht auf Grundlage seiner Ueberzeugungsgründe, sondern auf Grund einer Aeusserung von Hroswitha selbst, die, falls unsere Auslegung richtig ist, die Absicht einer Aufführung ihrer Stücke, und deren Bestimmung zu einer solchen geradezu ausspricht. Auf die Stelle ist bereits von uns hingezielt worden. Sie befindet sich an der Spitze ihrer Vorrede zu den sechs Komödien, und giebt den Beweggrund an, der sie zu einer Nachahmung der Terenzianischen Komödien, im Zwecke frommer Erbauung, bestimmt: Unde ego — non recusavi illum imitari dictando, quem alii colunt legendo, quo, eodem dictationis genere, quo turpia lascivarum incesta feminarum recitabantur, laudabilis sacrorum castimonia virginum, juxta mei facultatem ingenioli, celebraretur. Hoc tamen facit non raro verecundari, gravique rubore perfundi, quod, hujusmodi specie dictationis cogente, detestabilem illicite amantium dementiam, et male dulcia colloquia eorum, quae nec nostro auditui permittuntur, accommodari dictando mente tractavi ... Bendixen übersetzt wie Magnin: „Daher für mich der Drang und

Grund — nicht dem Begehren zu wehren, dem nachzuahmen in Red' und Wort [1]), den Andre durch Lesen ehren: auf dass in ähnlicher Redeweise [2]), in welcher wollüstiger Weiber Liebe, auch heiliger Jungfrauen keusche Triebe geschildert würden zu ihrem Preise; so weit dieselbe preisen mag des Geistes Kraft, so klein und schwach. Doch dass dabei nicht selten ich blöde vor tiefem Schamgefühl erröthe, zwingt mich des Stoffs Natur und Art: verbuhlter Buben wüste, wirre Verrücktheit und verliebt Gegirre, dess sonst sich selbst die Ohren schämen, in Geist und Griffel [3]) aufzunehmen" . . .

Uns scheint das Wort dictare, dictatio, von Magnin und Bendixen nicht in seinem vollen Sinne, nach mittelalterlichem Latein, übertragen. Das Glossar von Ducange [4]) erklärt Dictare: 1) fingere, componere, dichten, verfassen. 2) Dictare interdum est pronuntiare (ὑπαγορεύειν), recitiren, z. B. Juvenes per choros ex ordine et sine negligentia dictent — ut omni tempore pronuntiandi usus non desit [5]): „Die Jünglinge sollen nach der Reihe in der Ordnung und ohne Anstand hersagen (vortragen) — damit zu keiner Zeit die Uebung des mündlichen Vortrags unterbleibe." Dessgleichen erklärt Ducange's Glossar mediae et infimae latinitatis das Wort dictio: Declamatio, quae publice et in consessu virorum eruditorum dicitur, recitatur: „Eine Declamation, welche öffentlich und im Beiseyn gelehrter Männer abgehalten wird; eine Recitation.

In der beregten Stelle in Hroswitha's Vorrede scheint uns die Bezeichnung dictando, dictatio, im zwiefachen Sinne des Wortes dictare genommen: im Sinne von Dichtungen, welche für die Recitation bestimmt sind; von freien, für den öffentlichen Vortrag bestimmten Nachahmungen des Terenz, zu christlichem Erbauungszwecke, die im Kloster vor gelehrten Obern, Klosterfrauen und Nonnen recitirt, d. h. dramatisch sollten vorgetragen werden. Jener Passus wäre somit, unsers Dafürhaltens, in zwar nicht gereimter, darum aber nicht ungereimter Prosa

1) Magnin: d'imiter dans mes écrits. — 2) Magnin: la même forme de composition. — 3) Magnin: „de retracer", Préf. p. 6. — 4) Edelst. du Méril, Origines lat. etc. p. 16. — 5) Regula Pauli et Stephani in concordia Regul. mon.

also zu übersetzen: „Wesshalb ich mir nicht versagen mochte, in dramatischen Spielen den Dichter nachzuahmen, den Andere durch blosses Lesen seiner Stücke zu ehren glauben; auf dass mittelst derselben Dichtungsart (durch darstellbare Komödien), in welcher (bei Terenz) unzüchtige Liebschaften ausgelassener Frauen dargestellt wurden (recitabantur: zum Vortrage kamen), die preisenswerthe Keuschheit heiliger Jungfrauen, nach meinem geringen Talente, gefeiert werde. Doch überkam mich nicht selten ein tiefes Schaamgefühl und Erröthen, dass ich Schauspiele dichtete, die, ihrer Bestimmung für öffentlichen Vortrag zufolge (hujus specie dictationis cogente), abscheuwürdigen Liebeswahnsinn, und das süsse Gift leidenschaftlicher Liebesgespräche, dergleichen schon anzuhören verpönt ist, zu öffentlichem Vortrage bringen (quae nec nostro auditui permittuntur accommodari dictando mente tractavi: „Dem Vortrage anzupassen, mich bestrebte"). Unsere Deutung beruht auf der Annahme, dass dictare, der Erklärung des Glossar gemäss, vorzugsweise von solchen Dichtungen zu verstehen sey, welche für einen öffentlichen Vortrag bestimmt waren. Wenn in der Stelle dictare und dictatio als Parallelwort und Correlat von recitabantur, mit Bezug auf Terenzen's aufgeführte Komödie, gebraucht wird; so scheint diese Gegenüberstellung unserer Erklärung das Ausschlag gebende Gewicht hinzuzulegen. Auch im classischen Latein bedeutet dictare „vortragen", recitiren:

Fronde comas vincti coenant et carmina dictant[1])
Schmausen vom Laube umkränzt und lesen Gedichte den Gästen.

In derselben Epistel[2]):

meminique plagosum mihi parvo
Orbilium dictare:

(Verse) die mir, wie ich wohl mich erinnere, dem Knaben,
Einst einbläute (durch Vorsagen) Orbilius.

Die correlate Bedeutung von Schreiben und Vorsagen; eines Schreibens im Zwecke oder mit Hülfe von Vorsagen und Vortragen, diese Bedeutung hat dictare im Sinne von „dictiren." Beim

1) Hor. Ep. II, I, v. 110. — 2) v. 70.

Dictiren ist eben das Schreiben in untrennbarer Wechselbeziehung mit dem Vorsagen und Vortragen, und in stätiger Abhängigkeit von demselben gedacht, wie das Dichten und Niederschreiben eines Schauspiels ein dictare ist in Bezug auf Vortrag und Darstellung. Nur dass dem dramatischen dictare das Niederschreiben vorhergeht; letzteres jedoch mit dem ihm folgenden Vortrage auch hier so wechselbezüglich und einschliesslich verknüpft, dass der Gebrauch des Wortes „dictare" für „Stücke dichten", nothwendig auch den beabsichtigten Zweck ihres öffentlichen Vortrags, einer Aufführung, in sich schliesst. Hiebei möchte noch ein anderes für Hroswitha bestimmendes Motiv zu beachten seyn, dieses nämlich: dem schon damals an Höfen und bei Vornehmen herrschenden Geschmack für die sittenverderblichen Joculatoren, Possenreisser und Spielleute durch Vorstellungen von frommerbaulichem Inhalt ein Gegengewicht zu bieten.

Wir wollen nun die einzelnen, nach Heiligen- und Bekehrungsgeschichten aus dem V. und VI. Jahrhundert gedichteten sechs Komödien der deutschen Ahnmutter des mittelalterlichen, des christlich-germanischen Drama's in römischer Klosterkutte, vorführen. Die Ansicht von Bendixen [1], dass die Reihefolge, in welcher die Komödien im Codex neben einanderstehen, mit der Zeitfolge, in welcher sie geschrieben sind, übereinstimmt, theilen auch wir, und führen daher die Stücke in dieser Reihe vor.

Gallicanus.

Die Inhaltsangabe entnehmen wir dem deutschen Uebersetzer. Das Grundmotiv des Stückes ist: Die Bekehrung des Gallicanus, dem bei seinem Aufbruch zum Krieg gegen die Scythen die geweihte Tochter des Kaisers Constantinus, die Constantia, angetraut wird, der aber in der Schlacht bedrängt, durch Johannes und Paulus, die Kämmerer der Constantia bekehrt, zur Taufe eilt und den ehelosen Lebensstand erwählt. Später auf Befehl des Julianus Apostata in's Exil geschickt, empfängt er die Märtyrerkrone. Aber auch Johannes und Paulus wurden auf gleichen Befehl heimlich getödtet und unvermerkt in

1) Das älteste Drama in Deutschland. S. 18 Anm. 5.

ihrem Hause begraben. Unverzüglich aber wird der Sohn des Mörders von einem bösen Geiste besessen; jedoch nachdem er des Vaters Schuld und der Märtyrer Verdienst am Grabe bekannt hat, hergestellt und mit dem Vater getauft. [1])

Eine Scenenangabe findet sich weder im Codex noch in den ersten beiden Ausgaben. Wir folgen der Sceneneintheilung Magnin's und Bendixen's. In der ersten Scene betraut Kaiser Constantinus seinen Feldherrn Gallicanus mit dem Oberbefehl im Kriegszuge gegen die Scythen. Gallicanns, noch Heide, erklärt seine folgsame Dienstbereitschaft. Gleich in dieser Eingangsscene ist der christlich-milde Ton zu beachten, worin der kaiserliche Auftrag gehalten ist:

Const. Auch sollte, was ich sagte, kein
Verklagen, sondern Bitten seyn,
Mir den Gefallen zu erweisen.

Diese Gesinnungsmilde reflectirt sich auch im Verhalten des Gallicanus zu seinem Oberherrn. Der Charakter einer freien, in Treue und Vertrauen, in der Liebe, wurzelnden Gegenseitigkeit von Herrschaft und Dienstbarkeit, der Charakter des germanisch-brüderlichen Herzens-Verhältnisses zwischen Lehensherrn und Mannen, der Leutseligkeit, spricht sich schon in dieser ersten Eröffnungsscene aus:

Gallic. Mich hemmt nicht Lebenslust noch Bangen
Rasch zu vollziehn, was dein Verlangen.
Const. Gern nehm' ich dein Versprechen hin,
Und lobe deinen treuen Sinn.
Gallic. Doch höchster Eifer in dem Knecht
Wünscht höchsten Lohnes Gegenrecht.
(Sed summa implendae intentio servitutis
Summam expetit recompensationem mercedis.)

Das germanische Lehnswesen hat wahlverwandt den christlichen Geist brüderlichfreier Gemeindeverbrüderung eingesogen. Durch das Christenthum konnte der germanische Lehnsverband ein Band staatlicher Verbrüderung werden. Wie das Christenthum

1) Vgl. Acta Sanctorum t. V. 24. Juni unter dem Titel Actio praefixa passioni S. S. Joannis et Pauli.

seinem Geiste nach, wesentlich germanisch, so ist das Germanenthum, seinem Volksgeiste nach, vorbestimmt christlich. Die Ausartung des Lehenswesens in barbarische Unterdrückung, Knechtschaft und Menschenaussaugung geht Hand in Hand mit der Entartung und Barbarisirung des Christenthums, des Geistes der Liebe, durch den römisch-heidnischen Geist machtgieriger Herrschaft und Unterjochung. Das Christliche im Lehnsinstitut, dessen Staatsprincip die Beweglichkeit des Grundbesitzes, der Kreislauf desselben, also ein communistisches ist, bedingt eben eine universelle Ausdehnung dieses Princips eines freigemeinsamen Niessbrauchs des Staatseigenthums, je nach dem Verdienst um das Gemeinwesen und das allgemeine Beste, auf jedes einzelne Mitglied der Staats-Gemeinde. Hörigkeit, Leibeigenschaft, Personenbesitz, Gebundenheit an die Scholle, wo doch diese selbst, dem Geiste und Principe des Lehnswesens gemäss, ein beweglicher, fliessender Besitz ist, — die staatliche Signatur gleichsam von Christi Ausspruch: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt" — eine solche Entwürdigung der menschlichen Persönlichkeit ist die Unchristlichkeit selbst; ist die Knechtung des Christenthums selber und dessen Gebundenheit an die Scholle des heidnischen Erdgötzendienstes, der heidnischen Kothanbetung.

Welchen höchsten Lohnes Gegenleistung fordert nun unser Gallicanus? „Dich in des Hofes Ehrenstellen Mir als Vertrauten beigesellen" etwa, wie Kaiser Constantin vermuthet?

Gallic. Ja, Grosses ward von dir gewährt,
Doch nicht, was jetzt mein Herz begehrt.
Const. Willst du was and'res, woll' es sagen!
Gallic. Ach wohl!
Const. Was denn?
Gallic. Darf ich es wagen?
Const. Gewiss.
Gallic. Du wirst mir zürnen!
Const. Nein.
Gallic. Gewiss nicht?
Const. Sicherlich.
Gallic. Wird mein
Verlangen nicht dein Herz empören?
Const. Hab keine Furcht.
Gallic. Willst du's denn hören?

Ich liebe Constantia,
Dein Kind!

Kein Dramatiker könnte diese kurzen Wechselreden kunstgemässer, schlagender durcheinander flechten; keiner die erste Expositionsscene kunstverständiger in medias res hineinsetzen. Constantin versteht nur „Lieb' in Ehren und Ehr' in Liebe." Als er von Gallicanus den Sinn der Werbung erfährt, meint der Kaiser, gegen die Hofleute gewendet:

Der Lohn, Ihr Herren, ist nicht klein . . .

Schon glaubt sich Gallicanus verschmäht. Die Hofleute sprechen zu Gallicanus' Gunsten. Der Kaiser will ihm auch die Belohnung nicht versagen: „doch erst muss man die Tochter fragen."

Const. — Selber will ich gehn;
Gefällt es, Gallicanus, dir —
Und für dich werben selbst bei ihr.
Gallic. Das wünsche, das erbitt' ich mir.

Plangemässere Grundzüge zur Eingangsscene scheinen uns kaum denkbar. Das Schema, sollte man es auch nur für ein knappes Gerippe halten, scheint uns, dramatisch genommen, untadelhaft. Vollkommen regelrecht schliesst sich die zweite Scene an. Dramatisch folgerichtig; theatralisch noch rudimentär, indem Prinzessin Constantia, unmittelbar nach der vorhergegangenen Unterredung des Constantin mit Gallicanus, von ihrem Zimmer aus, den Kaiser „sorgenschwer" daherkommen sieht. Der Grund seiner Besorgniss, wie man alsbald erfährt, ist das Jungfräulichkeits-Gelübde, das seine fromme Tochter, dem Dienste Gottes sich weihend, abgelegt, und dem der Kaiser beigestimmt. Sie ist entschlossen, zu sterben eher, als ihr Gelübde zu brechen. Doch weiss sie Rath, um Gefahr vom Staate abzuwenden:

Vernimmst du nur mein Wort in Gnaden,
Const. O könntest du's!
Constantia. Verstelle dich!
Versprich nach wohlgeschlossnem Krieg
Ihm, was er wünschet, zu erlauben.
Und zur Bestärkung in dem Glauben,
Dass ich geneigt ihm sage: Ja!
So übergeb' er Attica
Und die Artemia, — wie ein Pfand
Der jungen Liebe, — meiner Hand,

Die beiden Töchter, die er hat . . .
Doch meine beiden Kämmerer,
Paul und Johannes, nehme er
Zur Reise mit sich als Gefährten!

Ihr Plan ist gefasst: die beiden Töchter Gallican's will sie für die himmlische Liebe gewinnen, und zu Genossinnen ihres Gelübdes werben; während ihre christlichen Kämmerer eine ähnliche Bekehrung mit Gallicanus vornehmen sollen. So erwidert sie seine Liebe, nach ihrer Glaubensseligkeit und nach den, in Hroswitha's Zeitalter herrschenden Vorstellungen, in überschwänglichem Maasse. Nach poetisch-dramatischen Liebesbegriffen etwa nicht? Liebe mit Liebesseligkeit erwidern, ist ja das poetischherrliche Lieben; die Beglückung des Geliebten durch Liebe, die höchste Liebesbewährung; die Vereinigung der Seelen in unendlicher Liebe, im Ideal der Liebe, die Poesie der Liebe. Für Hroswitha und ihr Jahrhundert ist dieses Liebes-Ideal Gott selber; der Gott Christi; Gott als Christenthum; die Liebe als Gott in ihrer heiligsten, selbstlosesten Hingebung, beider Seelen Verschmelzung in der Göttlichkeit der Liebe selber, — welches höhere Entzücken vermöchte die poetische Liebe in den Herzen zweier Liebenden zu entzünden? Das vollkommene Aufgehen der ganzen Persönlichkeit, Seele und Leib ineinander, wird es nicht auch nur durch das selbstvergessene, selbstentäusserte Sichdurchdringen und Sichverzehren des Körperlichen zu reiner Seelenliebe, zur Liebe in Gott, kunstwürdig und poetisch? Die geschlechtliche Extase dagegen, die passion der französischen Romantragödie, die Seelen-Verzehrung im stürmischen Feuer sinnlich selbstischer Liebeswonnen, Lustbefriedigung und Raserei, ist diese Liebe etwa die göttliche? Oder könnte sie ungöttlich und doch poetisch, ja im Maasse ihrer Ungöttlichkeit, ihrer dämonischen Liebeswuth, poetisch seyn? Allein Hölle und Fegefeuer sind eben nur in Beziehung auf Paradiesesverklärung, auf die Seligkeit entzückungsvoller Anschauung und Erkenntniss des göttlichen Wesens; auf die Seligkeit der Liebeseinheit mit Gott, Poesie-berechtigt und poetisch. Satan selbst, er wäre ein verdammt-prosaischer Philister ohne seine gegensätzliche Beziehung auf Gott. Seine Kunstberechtigung hat er einzig der Ehre zu danken, dass er der Schatten Gottes. Wenn eines Fürsten, so

ist Satans Macht und Herrschaft von Gottes Gnaden. Niemand hat es mehr nöthig, „von Zeit zu Zeit den Alten gern zu sehen," als Mephistopheles; es ist für ihn eine Lebensfrage; die conditio sine qua non seiner poetischen Existenz. Bedarf also die tragisch-dramatische Leidenschafts-Reinigung eines dämonischen Elementes zur Durchführung ihres Läuterungsprocesses: so mag man in der transcendenten Ueberhebung über einen solchen Process von Anfang herein noch einen primitiven Zustand der Kunst, in Bezug auf dramatische Entwickelung des Pathos erblicken: das Pathos an sich aber, als Stimmung, ist tief poetisch, und nur dramatisch verfrüht gleichsam, insofern das Schlussergebniss der tragischen Vollbringung, der geläuterte Affect, gleich im Beginne des Stückes als ein solches auftritt. Wir werden an unserer Dichterin selbst, von Drama zu Drama, einen Fortschritt in dieser Steigerungskunst gewahren. Ihre technische Einsicht bekundet übrigens auch in dieser Scene die durchaus zweckmässige Gesprächsführung und der feine Tact, womit der Bekehrungsplan der Prinzessin nur angedeutet, nicht ausgesprochen wird.

Anmerkung 17 des deutschen Uebersetzers enthält einen erwähnenswerthen Hinweis auf Shakspeare's Titus Andronicus. In diesem Stücke, bemerkt Bendixen, finden wir in den ersten Scenen den gleichen Schauplatz (Rom), die gleichen Feinde des Staates (die Scythen), dieselben handelnden Personen (einen siegreichen Feldherrn und dessen Kaiser), denselben Gegenstand der Verhandlung oder Berathung, die Verschwägerung des Kaisers mit dem Feldherrn, mit gleicher Vereitelung dieses Plans. Diese ähnlichen Grundzüge der Eingangsscene in der annehmbar ersten Tragödie Shakspeare's und in dem ersten Drama der Hroswitha hält Benedixen, wohl mit Recht, für zufällig. Indessen scheint uns auch die Annahme nicht so ohne Weiteres unzulässig, dass sich ein Exemplar von Hroswitha's Werken unter Shakspeare's Büchern, wie unter Calderon's, sollte befunden haben.

Die dritte Scene führt uns in das Audienzzimmer zurück, wo Gallicanus und die Hofleute, Ersterer natürlich in höchster Spannung, die Rückkehr des Kaisers erwarten. Der heitere Blick des Kommenden verkündet den Hofleuten schon aus der Ferne gute Botschaft. Constantin fasst sie in den kurzen Aufruf:

Zum Kriege jetzt getrost davon!
Dem Heimgekehrten wird sein Lohn.
Gall. Scherzest du mit mir?
Const. Wenn ich es thu'!
Gall. Ich Sel'ger, wüsst' ich Eins dazu!
Const. Was denn?
Gall. Die Antwort.
Const. Die von ihr?
Gall. Nicht anders.
Const. Unrecht die Begier,
Der Jungfrau sittsames Erwidern
Bei solchem Antrag zu zergliedern:
Genug, der Ausgang macht dir klar,
Dass: Ja! des Herzens Meinung war.
Gall. Ist das gewiss, dann einerlei,
Von welcher Art der Wortlaut sey . . .

Ein Racine'scher Liebesheld, hiesse er Achilles oder Alexander, kann nicht zarter nach dem von den Lippen der Angebeteten ihm zugegangenen Bescheide schmachten, wo der Buchstabe der Geist ist, der lebendig macht.

Befragt von Gallicanus, was ihm das Geleite der beiden Kämmerer soll bedeuten, antwortet

Constantin. Dass sie von der Geliebten Leben
Und Art und Sitte Auskunft geben
In täglichem Gesprächs-Verkehr.
Gallic. Der wackre Plan gefällt mir sehr.
Const. Dagegen wünscht an Jener Platz
Dein Töchterpaar sie als Ersatz
Zum Umgang in ihr Haus zu nehmen,
Sich deinem Sinne zu bequemen.
Gallic. O welch ein Glück! Wie lacht es mir!

Eine fromme Täuschung — wie hold und lieblich aber diese pia fraus, die den Getäuschten glücklich und den Enttäuschten selig macht! Wie nonnenhaft naiv, wie seelenheilig, dass in dem ersten legenden-geschichtlichen Drama des römisch-germanischen Drama's der erste christliche Kaiser, ein Kaiser wie Constantin, der unter dem Mantel des Christenthums einem Herzen voll heidnischer Ränke, Laster und Verbrechen die Zügel schiessen liess, — dass ein solcher Kaiser aus Staatsgründen als Vertrauter bei einer Intrigue mitwirkt, die so frommsinnig ange-

legt, als hätten sie Engelkinder zu einem Komödienspiel ersonnen.

Hier schliesst für uns der erste Act. Bendixen giebt nur, wie Magnin, eine Scenen-, aber keine Act-Eintheilung an. Seine fünfte Scene ist für uns die erste des zweiten Actes. Sie stellt das Zimmer der Constantia vor. Ein Krieger meldet die beiden Töchter Gallican's. In den zwei ersten Ausgaben nimmt Constantia die Meldung mit den Worten an: „Pacet introducantur honorifice!" „Willkommen mir! Man führe sie unter Ehrenbezeigungen ein!" Im Codex aber steht „introducuntur." „Sie werden eingeführt." Darin erkennt Magnin, wie uns scheint, ganz richtig, eine Theater-Anweisung, eine Didaskalie, und in derselben einen Beweis, dass diese Stücke auch zur Aufführung bestimmt waren. [1]) Einen noch gewichtvolleren, einen inneren Beweis für die Aufführung liefert uns die scenisch so wirksam gedachte und empfundene Situation. Während die Töchter des Gallicanus eingeführt werden, betet Constantia. Im Hintergrunde die beiden Mädchen; im Vordergrunde die Prinzessin, den Himmel um Gnadenbeistand anflehend bei ihrem heiligen Werk — Das Situationsmoment ist so theatralisch schön und bedeutend, wie es nur ein feinfühlsamer, für poetische Bühnenwirkung tiefempfänglicher und dafür dichtender Geist erfinden kann. Man höre das Gebet, und sehe sich nach einer zweiten dramatischen Dichterin um, die diesem feierlich schönen und poetischen Scenenbilde ein ähnliches an die Seite setzen kann. Man lese die ganze Scene und frage sich, ob Calderon eine, wenn prächtigere, blitzender in Farben und Bildern — eine so holdselig reine, innig-liebliche, einfach-heilige Bekehrungs-Scene gedichtet hat.

Der du, Herr Christ,
Der reinen Jungfrau'n Hüter bist,
Der auf der Märtyrin Gebete
Auch mich, als Agnes zu dir flehte,
Vom Leibesaussatz rein gemacht,
Gerissen aus der Heiden Nacht,
Geladen in das Kämmerlein

1) Magnin a. a. O. p. 457. n. 12.

Der jungfräulichen Mutter dein;
Als wahrer Gott dort offenbar,
Gezeugt, als keine Zeit noch war,
Vom Vater, Gott, in Ewigkeit,
Als wahrer Mensch auch in der Zeit
Geboren, Deiner Mutter Kind:
Dich ruf' ich, demuthsvoll gesinnt,
Dich wahre Weisheit Gottes, Christ,
Der ewig, wie der Vater ist,
Durch den geschaffen Alles ward
Und fortbesteht in seiner Art, —
Dich, unsern Heiland, ruf' ich an:
Du woll' den Sinn dem Gallican,
Der Deine Lieb' mir zu entwenden
Und auszulöschen suchet, wenden
Von seinem böslichen Begehren!
Zu Dir ihm Herz und Liebe kehren!
Du wolle seine Töchter ehren,
Und Dir zu Deinen Bräuten weih'n!
Hauch' ihnen Deine Liebe ein,
Dass ihre Süssigkeit sie suchen,
Dass sie der Sinne Reiz verfluchen,
Und würdiglich in den Verein,
Der heil'gen Jungfrau'n treten ein!

Artemia. Constantia, dich grüssen wir,
Und huld'gen, Kaisertochter, dir.

Constant. Gegrüsset sey Artemia,
Gegrüsst die Schwester Attica, —
Doch aufrecht, — nicht zu meinen Füssen, —
Begrüsst auch mich mit Liebesküssen.

Artemia. Wir kommen, Herrin, gern bereit
Zu jeder Unterwürfigkeit,
Dass ihr dagegen mög' gelingen,
Uns deine Gnade zu erringen.

Constant. Wir alle haben einen Herrn,
Der weilt in hoher Himmelsfern',
Dem wir mit ehrfurchtsvollen Mienen
Alleine schulden unser Dienen; —
In seinem Glauben, seiner Liebe
Geziemt es uns, des Herzens Triebe
Zu wahren fromm und keusch und rein,
Und immer eines Sinns zu seyn; —
Dass einst zu unserm Heimathsland,
Der Jungfrau'n Palmen in der Hand,

Gewürdiget so hoher Ehren,
In Gottes Haus zurück wir kehren!
Artemia. Wir wollen uns ohn' Widerstreben
Dir ganz zu folgen Mühe geben,
In Züchten jungfräulicher Ehre
So gut wie in der Wahrheit Lehre.
Constant. Die Antwort, traun, ist euer werth,
Die euren edlen Sinn bewährt,
Und sicher seyd, durch Gottes Gnade
Gelangt ihr auf des Glaubens Pfade.
Artemia. Wie Rechtes sinnen und beginnen,
Wenn uns als Götzendienerinnen,
Den Sinn erleuchtet hätte nicht
Des frommen Gottes Himmelslicht?
Constant. Auf Gallican's Bekehrung baun
Lässt euer gläubiges Vertraun.
Artemia. Wenn man nur mahnend zu ihm spricht,
Kommt er zum Glauben, zweifle nicht!
Constant. (zu den Kriegern.)
Den Paulus, meinen Kämmerer,
Und den Johannes rufet her!

Die Kämmerer[1]) erscheinen, erhalten den Auftrag, und eilen der Erfüllung ihres frommen Mandates entgegen. Die nächste Scene versetzt uns an einen offenen Platz in Rom, wo Gallicanus an der Spitze seiner Kriegstribunen und seines Heeres die beiden Kämmerer schon willkommen heisst. Hier entdeckte Magnin die zweite Didaskalie. Bei Celtes und Schurzfleisch sagen die Tribunen zu Gallican: „Führe du uns an! Sie folgen in geordnetem Zuge": Praecede, collectim comitantur. Offenbar gleicht letzteres („sie folgen" u. s. w.) mehr einer Theateranweisung, als einer von den Tribunen dem Praecede angefügten Bemerkung. Ja Chasles (unsere, hinter Magnin's Furchen ziersamgeschäftig einherhüpfende Feldkrähe) Chasles — sagt Bendixen[2]), geht in seiner Fürsorge für die dramatische Aufführung so weit, dass er nicht nur die Mittel für die Herbeischaffung der Garderobe nachweist, sondern sogar die Vertheilung einzelner Rollen

1) Primicerii, primicerius (primus in cera: auf der Rangtafel). Die Würde des primicerius entsprach dem Range eines Oberkammerherrn. — 2) Anm. 25.

auf sich nimmt. Rüstig-behender Garderobier, kundig-gewandter Rollenvertheiler! Wie der Friedensrichter Schaal in Shakspeare's Heinrich IV. bei Falstaff's Abenteuern, so hat unser Chasles bei allen munteren Fahrten, lustigen Schmäusen und nächtlichen Gelagen der Falstaffe der Codices und Folianten „Die Glocken um Mitternacht läuten hören," aber nicht schlagen. Garderobe? Vertheilung einzelner Rollen? —

Dich nur prüfe allermeist,
Ob du Kern oder Chasles seyst.

Mit dem Aufbruch von Gallicanus' Heer endet für uns der zweite Act, und Bendixen's neunte Scene, die das Schlachtfeld in Thracien vorstellt [1]), eröffnet für uns den dritten Act, als dessen erste Scene. Wir haben eine Feldschlacht-Scenerie vor Augen, wie sie bei Shakspeare und auf dem Theater seiner Zeit vorkamen:

„So muss zum Treffen unsre Scene fliegen,
Wo wir (o Schmach!) gar sehr entstellen werden
Mit vier bis fünf zerfetzten, schnöden Klingen
Zu lächerlichem Balgen schlecht geordnet,
Den Namen Agincourt." [2])

Gallicanus sagt zwar:

Tribunen, seht der Feinde Heer,
Zahllos und grauenhaft geschaart,
Mit Wehr und Waffen jeder Art! —

Aber meint es im Sinne von Shakspeare's Chorus:

„Doch sitzt und seht,
Das Wahre denkend, wo sein Scheinbild steht."

Das Römerheer ist geschlagen; in voller Flucht begriffen. Umsonst ruft Gallicanus Gott Apollo zu Hülfe, und bei seinem Namen die Führer zur tapferen Gegenwehr; sie strecken die Waffen. Gallicanus in Verzweiflung. Da ermahnen ihn die von

1) Eusebius, Vit. Constant. liber IV. c. 5—7. — 2) Heinrich V. 4. Chorus.

Prinzessin Constantia ihm beigegebenen zwei Bekehrungs-Kriegscommissäre, sich Christo zu geloben und zu weihen. Gallicanus besinnt sich keinen Augenblick, und kaum ist das Gelöbniss geschehen, wendet sich die Schlacht. Mit dieser Wendung erfolgt zugleich die Peripetie des Drama's, und ganz technisch correct auf der Höhe des dritten Actes; in der Mitte der Scene, die freilich seine einzige ist. Nun kommt die Reihe an die Scythen, zu Kreuze zu kriechen, und ihr Anführer Bradan ruft: „Ausser Ergebung keine Wahl!" Er bietet dem Gallicanus seine Unterwerfung an: „Nimm zu Knechten uns an mit vollen Herrenrechten." Ueber Gallicanus ist aber schon der evangelische Geist der Milde und Barmherzigkeit gekommen. Er fordert bloss Geisseln und Tribut für den Kaiser. Nachdem beides zugestanden worden, bedeutet er sein Heeer:

Jetzt, Krieger, mit den Waffen fort!
Jetzt weder Wunden mehr noch Mord!
Umarmet sie und reicht die Hand
Den Männern jetzt zum Bundesband.

dem göttlichen Gebote des allbarmseligen Menschenfreundes gemäss: Liebet euere Feinde!

Die unmittelbare Einwirkung Gottes auf die Peripetie; die dramatische Wendung als Folge einer Wunderwirkung, solches Motiviren liegt im Charakter der Gattung, und es wäre verkehrt, dergleichen als Fehler dem Drama aufzumutzen. Entscheidende Eingriffe von Gottheiten in das Getriebe der dramatischen Handlung und Geschicke fanden wir bei den grössten Meistern der griechischen Tragödie; bei Euripides, in seinem Jon z. B., noch weit mehr der Handlung über den Kopf weg genommen, als hier der Fall ist, wo das Uebernatürliche, so zu reden, in der Natur der Handlung und des Fabelmotivs liegt.

Den vierten Act, dessen erste Scene für uns mit der zehnten bei Bendixen zusammenfällt, und der wieder in Rom spielt, nimmt die Berichtabstattung des Gallicanus an den Kaiser über den errungenen Sieg ein; aber mit einigen Variationen und neuen unbekannten Umständen, in Betreff des Wunders. Gallicanus erzählt von einem Heere, das bewaffnet, „fremd die Mienen", zu seiner Hülfe erschienen. „Des Himmelheeres Kriegerschaaren!"

ruft der Kaiser. Solche Siege, bemerkt Bendixen [1]), standen im Bewusstseyn jener Zeit, besonders unter den Sachsen, auf der Tagesordnung, und er führt als Belege an: den Sieg der Sachsen gegen die Lothringer bei Börten (939), den Luitprand ausdrücklich dem Gebete des Kaisers Otto I. zuschreibt. Dessgleichen schrieben die Sachsen den über die Slaven 983 davongetragenen Sieg einem Mirakel zu. Unter den Neuigkeiten, die Gallican's Bericht an den Kaiser seinen Zuschauern und Lesern mittheilt, gehört auch der Umstand, dass er seine feldflüchtigen Hauptleute nur unter der Bedingung in Dienst und Würden wieder eingesetzt, wenn sie den Christenglauben annähmen. Das Ueberraschendste aber, das wir mit dem Kaiser von ihm erfahren, ist die Peripetie, die gleichzeitig mit der dramatischen, in seiner Liebe zu Constantia vorgegangen. Er erklärt dem Kaiser rundweg:

> Und ich jetzt ganz zu Gott bekehrt
> Durch's Bad der Tauf' in seiner Pflicht,
> Leist' auf dein liebes Kind Verzicht,
> — Ob ich es auch geliebt vor Allen —
> Dem Sohn der Jungfrau zu gefallen
> Im ehelosen Lebensstand.

Dem Kaiser fällt ein Stein vom Herzen, der Aesthetik aber einer auf's Herz, das profan genug ist, von schweren Bedenken über einen solchen Liebesabfall zu stöhnen, anstatt in demselben die wahrhafte und jetzt erst vollzogene Vermählung einer in himmlischer Liebe verbundenen Braut zu erblicken. Nun theilt auch ihm der Kaiser die frohe Kunde von der Bekehrung seiner beiden Töchter mit. Eine heilige Familie in Christo auf Einen Schlag — welche herrliche Katastrophe und dramatische Knotenlösung nach der Poetik des X. Jhrh., die hier allein maassgebend ist, und neben der die Poetik des Aristoteles verstummen muss. „Da sieh' sie schon auf halben Wegen" — Prinzessin Constantia nämlich mit ihren beiden Stieftöchtern in Jesu Christo, oder vielmehr ihren ächten, zum wahren Heile wiedergeborenen Töchtern — „uns entgegenkommen mit der Kaiserin Helena", ruft Kaiser Constantin:

1) Anm. 32.

Und allen, Mutter sowie Kind,
Die Freudenthrän' dem Aug entrinnt.

Hier könnte man sich den Schluss des vierten Actes denken, wenn man sich das Entgegengehen als Zwischenact zum fünften gefallen lassen will. Wo nicht, ist Bendixen's dreizehnte Scene auch unsere letzte, und mag das Stück dann mit 4 Acten vorlieb nehmen. Die Personengruppe in diesem Verklärungs-Tableau himmlischer Brautschaft und Eheschliessung bilden, ausser dem Brautpaar, dessen Ehe nicht blos im, sondern auch für den Himmel geschlossen worden: Der Kaiser Constantinus, die Kaiserin Helena, als Brauteltern; Paulus und Johannes als Brautführer, und Gallican's beide Töchterchen als himmlische Morgengabe. Dass auch Constantia, nachdem sie Gallicanus von Umwandlung seiner irdischen Liebe in eine überirdische in Kenntniss gesetzt, die Verbindung als eine solche Ehe auffasst, erhellt aus ihren Worten:

So mög' der jungfräulichen Ehr'
Und Menschentugend Hüter, Er,
Der dich vor Ungerechtigkeit
Bewahrt und meine Lieb geweiht, —
Er mög zu seinem ew'gen Frieden
Für unsern Scheidebrief hienieden
Uns einen in des Himmels Höhn!
Gallic. Ja, Amen: mög' es so geschehn!

Lautet das Altar-Ja des himmlischen Bräutigams. Der Kaiser bietet seinem Schwiegersohn in Christo Wohnung im Palaste an. Gallicanus lehnt es aber mit dem Bedeuten ab:

Kein Sündenreiz für Menschenbrust
Gefährlicher als Augenlust. —

und erklärt seinen Entschluss: sich fortan dem Könige zum Dienst als Kriegsmann zu weihen:

Dem für des letzten Siegs Gewinn
Und all mein Glück ich Schuldner bin.

Bei solchen Bekehrungsdramen und ihrer Nachfolge würde freilich Alles aufhören; — selbst die Nachfolge, welche die Brautpaare zu derlei himmlischen Ehebündnissen liefern könnte. Um

aber Hroswitha's Entvölkerungsspielen, besonders ihrem Gallicanus, auch ästhetisch gerecht zu werden, darf man nicht vergessen, dass in ihrem Zeitalter, dem X. Jahrh., als dem ersten Millesimum von Christi Geburt, gerechnet, die Zukunft des Reiches Gottes und der Untergang der Welt allgemein erwartet und gepredigt wurde, so dass Kaiser und Könige den Mönchsstand wählten und als Klausner in Waldhöhlen hausten. Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, den übrigens, so viel uns bekannt, kein einziger von Hroswitha's kritischen Turnierrittern in's Auge gefasst, erscheinen die Dramen der gefeierten Nonne von Gandersheim, selbst nach kunstphilosophischer Schätzung, auch ästhetisch gerechtfertigter und bedeutungsvoller für die Geschichte des Drama's, als ähnliche Legendendramen der Folgezeit, die werthvollsten, vielleicht selbst die von Calderon, nicht ausgenommen. Den Gallicanus, allem Anschein nach ein Jugendproduct und dramatisches Erstlingswerk, müssen wir, den Mangel an dialogischer Fülle, die byzantinische Magerkeit der Figuren, das conflict- und kampflose, von Anfang herein fertige und endgültige Seligkeits-Pathos, und dessen, in Bezug auf das Persönliche, ebenso übersinnliche Kühle und davon Unberührbare; — eine hehre Gleichgültigkeit gegen die Person, in deren überweltlichem Aether das dramatische Interesse gefriert — Alles das zugegeben, müssen wir doch diesen Gallicanus, was Führung der stetig fortrückenden, von keinerlei episodischem Füllsel beschwerten, einfach keuschen und durchsichtig präcisen Handlung anbetrifft, als das musterwürdige Grundschema des germanischen Geschichtsdrama's preisend anerkennen. Ja wir dürfen in dem Lichtkerne dieser ascetischen Transcendenz und Durchscheinung aller Körperlichkeit und Gestaltung bis zum Verschwinden derselben, wo nicht schon das wirkliche poetisch-dramatische Ideal, so doch dessen reines Element, Lichtreich und Empyreum begrüssen. In letzter, innerster Tiefe ist das Shakspeare-Drama und sein Ideal von gleicher Lichtseligkeit erfüllt; nur dass es das Himmelreich nicht von der Erde abscheidet, sondern diese zu jenem lichtet, und die Weltgeschichte als einen kampfvollen durch läuternde Culturideen zu bewirkenden Klärungsprocess veranschaulicht und darstellt, vorbestimmt zur Verwirklichung des Reiches Gottes. Parallel mit diesem Processe bewegt sich der Entwickelungs-Fortschritt des Schauspiels

einer dramatischen Gestaltung entgegen, worin das abstract ascetische Ideal eines jenseitigen Licht- und Himmelreiches zum Ideal eines in der Menschengeschichte zu verwirklichenden Gottesreiches erfüllt erscheint. Fragen wir uns, wie sich Hroswitha's dramatisches Ideal zu diesem höchsten und endgültigen verhalte, so möchten wir nicht ohne Weiteres zugeben, dass es in seiner naiven Ursprünglichkeit, als reiner Abglanz und Ausdruck der Zeitanschauung und Stimmung, mithin als ein universal-geschichtliches Moment, nicht dem historisch-dramatischen Ideale näher steht, als das particularistisch-nationale, katholisch-dogmatische Auto-Ideal des spanischen Drama's, selbst in dessen kunst- und glanzvollster Erscheinung bei Calderon. Wir werden uns nicht scheuen, das dramatische Ideal der spanischen Legenden- und Mirakelspiele, in Form des höfisch-kirchlichen Kunstdrama's, ungeblendet von dem Strahlenscheine, worin es leuchtet, als das abstractere, im Vergleich zu Hroswitha's aus der Welt-Anschauung der ganzen damaligen Christenheit hervorgegangenen dramatischen Ideale, als das conventionellere, national-beschränktere und poetisch-formellere zu erklären. Die hochbewunderte „Anbetung des Kreuzes", worin das spanische Bekehrungsdrama vielleicht seine höchste Kunstverklärung feiert, selbst dieses Kreuz werden wir, ob noch so duftverzückt von der überschwenglichen Fülle der Himmelsblumen, die es umquillt — werden wir gleichwohl mit dem sinnenden Frage-Erwägen anbeten dürfen, worin versunken Bruder Marcus, in Goethe's Fragment: Die Geheimnisse, vor dem rosenumflochtenen Kreuz über der geschlossenen Klosterpforte, die Augen niederschlagend, dasteht:

Er sieht das Kreuz, und schlägt die Augen nieder,
Doch von ganz neuem Sinn wird er durchdrungen,
Wie sich das Bild ihm hier vor Augen stellt;
Er sieht das Kreuz mit Rosen dicht umschlungen.
Wer hat dem Kreuze Rosen zugesellt?
Es schwillt der Kranz, um recht von allen Seiten
Das schroffe Holz mit Weichheit zu begleiten.

Der Kern aller poetisch-betäubenden Rosenmystik in Calderon's geistlichen Schauspielen ist das schroffe Holz einer stockkirchlichen, zur Erbauung der spanischen Inquisition und einer römisch-katholischen Hofwelt, dogmatisirenden Kunstdramatik. Wie wird

nun erst Bruder Marcus die Augen niederschlagen vor dem schroffen Holz der Nachbeter von Calderon's Kreuzesanbetung? Vor dem schroffen Holz der Werner-Tieck-Schlegelschen kunstliebenden Klosterbrüder und Rosenkreuzer, deren schroffe Hölzer blos von den verwelkten Rosen und Floskeln einer katholisirenden Tendenz-Romantik und literarischen Partei-Mystik sich umschlungen und umwickelt zeigen?

Doch die Zeit, die Rosen bringt, wird uns auch diese Rosen bringen. Für jetzt halten wir uns an unsere weisse, heilige, unverwelkliche Klosterrose, deren Rosen nicht in's Holz wachsen; sondern das Marterholz selbst durchblühen und mit lieblichem Wohlgeruche durchsüssen. Im Gallicanus besteht das Kreuz ganz und gar aus weichen, dornenlosen Rosen. Sein Nachspiel aber, das Märtyrerthum des Johannes und Paulus, das giebt die Märtyrerdornen dazu; Dornen, die schliesslich doch wieder zu heiligen Rosen erblühen, was Dornen, ohne alles Wunder, können, wie die Pflanzenkunde von ganz gewöhnlichen Dornen lehrt. Was Wunder nun, dass Märtyrer-Dornenkronen Blüthen schlagen und als Rosen auferstehen. Blüht doch dem von Wahnsinnsnacht umfangenen Sohne des Folterers und Hinrichters der beiden frommen Kämmerer, das Geisteslicht wieder auf, so wie sein reuzerknirschter Vater am Grabe der auf Befehl des Kaisers Julianus von ihm und dem Sohne niedergehauenen Märtyrer gebetet.

Kaiser Julianus hatte diesen grausamen Befehl dem Terentianus gegeben, weil die beiden Kämmerer der frommen Constantia den Palastdienst bei ihm zu übernehmen sich geweigert, und den Antrag nicht als Höflinge, sondern als freiwillige Märtyrer abgelehnt hatten, in Ausdrücken, die nichts weniger als schmeichelhaft um die Ohren des kaiserlichen Apostaten schallten. Der Kaiser lässt ihnen gegenüber das Wort fallen: Auch er sey „Priester 'mal gewesen."

Johann. (zu Paulus). Ein Priester er?

Paulus. Die Mess' zu lesen

Dem Teufel als sein Capellan . . .

Julian. Wo denn die Unglückseligkeit

Des Kaiserreichs in dieser Zeit?

Johann. So wie der Herr, sein Regiment

Für einen solchen Vers würde ein heutiger Johann höchstens zu sechs Monaten Gefängniss verurtheilt. Die kaiserlichen Apostate der damaligen Zeit und Nachfolger des Julius Cäsar liessen für dergleichen, nicht einmal gedruckte, majestätsverbrecherische Redensarten die Schuldigen von den Obersten ihrer Leibwache niedermetzeln. Gallicanus, der nach Alexandrien, dem damaligen Brüssel für Cäsaren-Kritiker, entflohen war, um den Verfolgungen des Apostaten zu entgehen, wurde unterweges von den kaiserlichen Trabanten zusammengehauen. Gallicanus soll sich über die bekannte Schrift des kaiserlichen Apostaten und Literaten: „Das Leben der Cäsaren“ (Caesares [1]) ähnlich geäussert haben, wie Johannes über den Kaiser, als Caplan des Teufels. Die Teufelscaplane! Sie bevölkern die Legenden, — den Himmel und die Weltgeschichte mit Heiligen und Märtyrern der Wahrheit, und entvölkern die Erde; wissen aber nicht, die dummen Teufelspfaffen, dass sie dem Satan dienen und dem Himmelreich der Zukunft in die Hände arbeiten. Schliesslich holt einen Teufelscaplan nach dem andern ihr höllischer Oberpfaffe, der sich von ihnen so schmählich betrogen sieht, und sie als solche elende Stümper erfunden. Zuvor aber werden sie in der Regel von ihren eignen Schergen und Helfershelfern verrathen und verkauft, wie hier, in dem Nachspiel unserer benedeiten Dichterin-Nonne, von seinem Mordvollstrecker Terentianus der Kaiser-Apostata aufgegeben wird, mit dem aber die anderen Caplane nur die Apostasie, nicht die grossen kaiserlichen Eigenschaften gemein haben; wie sie, als Cäsaren, von Julius Cäsar nur den Verrath und die Knechtung des Vaterlandes geerbt, nicht sein Genie; aber auch nur seine Idus und nicht sein Sidus.

Terent. Doch hab ich nur aus Schuldigkeit
Vollzogen den verhängten Bann
Des freveln Kaisers Julian.
Christen. D'rum traf ihn Gottes Rachestrahl.

O, der bleibt nicht aus, und Hroswitha, die weisse Rose, glänzt, wie jene Gewitterblume, im Weissagungsschimmer des Rachestrahls. Ein mildes, versöhnungsholdes Blumenleuchten, als sollte

1) Als besondere Schrift herausg. von Heusinger. Gotha 1741.

es den schon entwaffneten Vergelterblitz bedeuten, der, von ihrem in leisen Flammengebeten hauchenden Erbarmungsflehen besänftigt, sie als Gnadenlicht umflösse. Aber Gottes Rachestrahl schwebt über den Häuptern aller Apostaten der Weltgeschichte und ihrer Dramen, und wird sie, wie der Kaiser in Hroswitha's Nachspiel zum Gallicanus, einen nach dem Andern treffen und niederschlagen. Solches Nachspiel ist das gewöhnliche Ende vom Lied, und darin liegt auch der welthistorische Schwerpunkt von Hroswitha's tragischem Exodium. Wie ihr Gallicanus, in Anlage und Verklärung, als historisches Muster-Drama für die folgenden Geschichtsdramen erscheinen darf; so ihr Märtyrer-Nachspiel, als das älteste Vorbild der geschichtlich-tragischen Collisionen in den Dramen der christlichen Literatur-Völker, voraus der Völker vom germanischen Stamme; — als das älteste Grundbild der tragisch-politischen Gegensätze und der auf Tod und Leben sich bekämpfenden Mächte im historischen Drama der Folgezeiten, welches durchweg diesen furchtbaren Kampf zur Schlichtung bringen wird: den Kampf zwischen kaiserlichen Apostaten und ihren Blut- und Folterknechten, und zwischen Märtyrern als Blutzeugen des dreieinigen Gottes der Wahrheit, Gerechtigkeit und Freiheit — der Freiheit: die Wahrheit und die Gerechtigkeit zu bekennen, und in ihrem Geiste zu leben und zu handeln. Fortan wird die historische Komödie unter dem Labarum, der Königreichsfahne von Hroswitha's Nachspiel kämpfen, wo der Wahrspruch der Weltgeschichte und ihres poetischen Weltgerichtes, der Tragödie, prangt: Allen Sündern sey vergeben, nur den Apostaten und den Caplanen des Teufels nicht!

Dulcitius.

Dieses zweite, unter Kaiser Diocletian spielende Märtyrer-Drama enthält die Leidensgeschichte der drei heiligen Jungfrauen, Agape, Chionia und Irene, denen in nächtlicher Stille Dulcitius, der Statthalter, im Geheimen naht, um an ihnen sein Gelüste zu befriedigen. Aber, wie er hinein tritt, küsst er, im Geiste verwirrt, unter Umarmungen, statt der Jungfrauen, Töpfe und Tiegel, bis Gesicht und Kleider ihm greulich geschwärzt werden. Hierauf übergiebt er dem Grafen Sisinnius auf kaiserlichen Befehl die Jungfrauen zur Bestrafung, der, eben-

falls auf seltsame Weise bethört und betrogen, endlich die Agape und Chionia verbrennen und die Irene von einem Pfeil durchbohren lässt. [1])

Kaiser Diocletianus verheisst den drei Schwestern von ausgezeichneter Schönheit und adelichem Geschlecht einen edeln Gemahl aus des Palastes Fürstensaal, wenn sie von Christus abfallen und den Göttern opfern wollten. Agape ist die erste, welche im Namen ihrer Schwestern den Antrag zurückweist. Diocletian verhöhnt ihre Thorheit; die Jungfrau seinen Unverstand. Er ruft, „sie ist besessen“ und lässt sie, als Beweis, dass sie recht hat, in's Gefängniss werfen. Chionia wartet gar nicht die Frage ab, sondern nennt ihn ohne Weiteres einen verstockten Thoren. Gleich ist aber auch schon der Kaiser mit dem zweiten Beweis bei der Hand, wie wahr auch die zweite Schwester gesprochen: schimpft sie eine noch verrücktere Furie, und schickt sie der ersten nach, mit den Worten: „Wir wollen uns zur Dritten kehren.“ Sie möchte doch ihren Schwestern, um der Götter willen, ein gutes Beispiel geben, und diesen opfern, um der Schwestern willen. Irene lacht ihn aus mit seinen Göttern:

Ich werde nimmer mich entehren
Messiassalbenduft im Haar
An todter Goetzen Weihaltar . . .
Dioclet. Verehr' die Götter deines Herrn.

Irene meint aber, tel maître tel valet: Die Götter wären wie die Herren, und beide Sklaven und Knechte. „Dulcitius“ — knirscht der Wütherich — „fort mit ihr in Kerkernacht!“

In der zweiten Scene, die man sich füglich als den zweiten Act denken kann, lässt sich Dulcitius die drei Schwestern aus dem Gefängnisse vorführen, und überlegt nun in einem lächerlichen Aparte mit seinen Soldaten: Was meint ihr? Die drei Mädchen sind schön und fein und lieblich. Die Soldaten theilen seine Ansicht.

1) Acta trium sororum bei den Bollandisten unter dem 3. u. 5. April. (Bollandisten: eine Jesuiten-Gesellschaft in Antwerpen, welche die Acta Sanctorum herausgab. Bollandisten hiessen sie nach dem ersten Bearbeiter solcher Acta, Joh. Bolland † 1665.

Dulc. Ihr Anblick hat mich ganz entzündet.
Sold. Das lässt sich denken!
Dulc. Vor Verlangen
Entbrenne ich, sie zu umfangen.
Sold. Wir zweifeln, ob sich's machen lässt.
Dulc. Warum?
Sold. Ihr Glaube steht zu fest.
Dulc. Ob ich's versuch' mit Schmeichelei'n?
Sold. Sie spotten dein.
Dulc. Schreck' ich sie ein
Mit schwerer Strafen ernstem Drohn?
Sold. Sie sprechen deiner Drohung Hohn.
Dulc. Was thun?

Die Soldaten meinen, hier sey guter Rath theuer; Soldaten helfen gegen Demokraten, richten aber nichts aus bei jungen Märtyrerinnen, besonders obstinaten, die lassen sich eher braten, als minnen. Dulcitius ist einem prächtigen Plan auf der Spur, und lässt vorläufig die drei Schwestern in eine Kammer sperren, wo die Küchentöpfe stehen, angeblich, um die spröden Jungfern häufiger sehen zu können.

Nacht. Eingang zur Küchenkammer. Dulcitius und Soldaten. Spasshaftes Nachtstückchen, drollig-neckisch. Es konnte in einem Singspiel von Favart vorkommen:

Dulc. Sagt, die Gefangnen wie verbringen
Sie diese Nacht?
Sold. Mit Liedersingen.
Dulc. Kommt näher her.
Sold. Wie Glöckleinklang
Hört man von weitem den Gesang.
Dulc. Ihr haltet Wache hier von Ferne
Vor dieser Thür mit der Laterne:
Ich trete näher, meinen Willen
Und meines Herzens Lust zu stillen.

Inneres Gemach. Die drei Gefangenen.

Agape. Was pocht da? und die Thüren knarren?
Irene. Dulcitius tritt da herein,
Das Gräu'l . . .
Chionia. Sagt, was will das Klirren
Dort unter jenen Kochgeschirren,
Den Töpfen, Tiegeln und den Pfannen?

Irene. Lasst sehn doch, was das und von wannen?
Kommt näher, dass wir an die Spalten
Der Bretterwand das Auge halten.
Agape. Was giebt's?
Irene. Der Thor, an Geist verrückt,
Glaubt sich durch unsre Gunst beglückt.
Agape. Was thut er denn?
Irene. In seinen Armen
Lässt er die Töpfchen mild erwarmen
Und setzt sie kosend auf den Schoos;
Dann geht es auf die Pfannen los,
Dann auf den Krug, dem er entzückt
Viel Küsse auf den Henkel drückt.
Chionia. Gar lächerlich!
Irene. Und sein Gewand
Und sein Gesicht und seine Hand
Sind so besudelt und geschwärzt
Von jenem Scheine, den er herzt,
Dass er vergleichbar einem Mohren.
Chionia. So ziemt es sich für solchen Thoren
An Leibesfarbe gleiche er
Dem Teufel, der der Seele Herr!
Irene. Nun scheidet er und geht nach Haus,
Lasst sehn, wenn er nun tritt heraus,
Was wohl der Kriegerhaufe mache,
Der vor der Thüre steht als Wache.

Ist das nicht kostbar? Die Mädchen wie anmuthig im Verstecke lauschend; und die Berückung des lüsternen Thoren wie lustig, wie komisch! Und dieser Versteck, an dessen Bretterwand sie lauschen, ihr Gefängniss! Sie selbst, schwebend zwischen grausamer Schmach und Martertod. Aber die gottfreudige Heiterkeit ihrer unverzagten Mädchenseelen mischt auch in dieses lächerliche Intermezzo einen schalkhaft-hehren, engelholden Frohsinn; jene göttliche, zarte Lust von tief ernsthafter heiliger Stimmung, den Grundgehalt der Gemüths-Komik. Hier, als Märtyrer-Inbrunst, noch unbewusst die goldene Folie scherzhafter Erregung — dereinst, im Lustspiel der germanischen Völker, wirkend als poetischer Humor; blitzend aus dem Taumel toller Freude und ausgelassener Narrheit mit der Leuchtkraft wohlgemuthen hellen Witzes; wohlgemuth im Bewusstseyn einer unendlichen Gemüthsfreiheit. Derb gährend, hefenkräftig, im mittelalterlichen

Narren- und Fastnachtsspiele: zu welcher gotttrunkenen Freudigkeit aber geklärt und aufgehellt in einem heiligen Dreikönigsspiele von Shakspeare!

„Im Dulcitius," sagt Bendixen [1]) gar treffend, „besitzen wir eine heilige Burleske, eine Märtyrer-Posse, die in der Literatur ihres Gleichen sucht; eine Komödie von den heidnischen Tyrannen als dummen Teufeln; überall bei ihren Teufeleien bethört, und aus einem Irrthum in den andern gestürzt." Weitreichende Worte, weiter als Bendixen und Magnin, dessen Urtheil ähnlich lautet, beabsichtigen mochten. „Dummen Teufeln" — trefflich! Das packt die dummen Teufel bei den Hörnern. Denn Teufel, Menschenverderber, Menschenhasser, Volksfeinde, bekanntlich ein und dasselbe, sind alle dumm; und daher geschworene Feinde der beiden grössten Menschen- und Volksfreunde: Gottes und Christi, der vom Teufel sagt: „Er ist ein Menschenmörder von Anbeginn." Als dumme Teufel fasste und schilderte denn auch das mittelalterliche Auferstehungs- und Höllenspiel die Fürsten der Unterwelt, die in gewissen Zeiten sich zur Oberwelt umstülpt. In jenen eigentlichen Volksspielen stellt Satan, der Oberste der dummen Teufel, zugleich den hämischen Schalk und Ränkestifter vor: den mit allen Tücken und Bosheiten ausgestopften Hans Worst der Hölle, oder Hans-Vorst [2]) der gehörnten Schaaren vor: die Gegenfigur zum Könige der Ehren, zu Jesu von Nazareth, dem Könige der gedrückten und geplagten Menschheit, des armen von den dummen Teufeln gepisackten und um sein Recht auf leibliche und geistige Freiheit und Glückseligkeit betrogenen, seines Menschenadels beraubten, zum Last- und Arbeitsthier herabgewürdigten, zum Schlachtvieh zusammengetriebenen, oder zum Jagd- und Bluthund dressirten Volkes. Ja, in jenem mittelalterlichen Volksdrama spielt der Satan die boshaft lächerliche Gegenfigur zum Volks-Befreier-Könige, dem Vorbilde der guten, gerechten Herrscher, die stets eifrige, beherzte Volksfreunde, Volksbefreier, Mehrer und Schirmer der Volksrechte sind; nicht deren Preisgeber, meineidige Deutler und Verräther zu Nutz

1) S. 10. Vgl. Magnin a. a. O. pag. XI. ff.: c'est une farce religieuse, une bouffonerie dévote etc. — 2) Fürst; bei Willeram Vorst; im Schwabenspiegel c. 115 Furst.

und Frommen der dummen Teufel; keine Cäsare am Rubicon; keine Falschspieler und Würfler, keine jacta est-Rufer; keine kriegsherrlichen Kriegspuppen an den eisernen Drähten der dummen Teufel, der Dulcitiusse, Vettern vom Helden in Hroswitha's Märtyrer-Posse; vom Helden der russigen Töpfe aus des Teufels Küche, und Schergen und Minister eines römischen Oberteufel-Cäsars. Denn wie Dulcitius Töpfe, Tiegel und Pfannen vor der Kammer der drei Marteropfer liebkost; so streicheln und herzen seine Vettern die Gold- und Fleischtöpfe des Staatsschatzes, des Budgets der Staatsausgaben und Einnahmen; und streicheln und herzen diese Töpfe dermaassen brünstiglich, dass sie, ganz wie Dulcitius, nicht merken, wie teuflisch sie Gesicht und Hände und Gewissen dabei berussen und besudeln. Das Erstaunen bei diesem Anblick, das verblüffte Erstaunen ihrer Oberteufel, der Cäsaren der Hölle! Bald wird uns zu unserm Ergötzen eine der wunderlichsten Species derselben, die monströslächerlichste Teufels-Cäsar-Fratze, in den berufenen französischen Teufelsspielen (diableries) als Teufel Noyron, mit der Doppelbedeutung schwarz und Nero [1]), entgegentreten.

Auch wegen der Bezeichnung unserer Märtyrer-Posse, als einer Art comedy of errors, verdient der Altonaer Gymnasial-Professor, Bendixen, Lob und Anerkennung. „Insofern eine rechte comedy of errors," — folgert er aus seiner Prämisse von den dummen Teufeln — „und das nicht insofern," verbessert er gleich hinterher, „sondern auch durch die bizarre Verflechtung einer komischen Handlung mit einem tragischen Hintergrund." Und belegt diess, der kundige Professor, mit entsprechenden Beispielen aus Shakspeare's Komödien. So in derselben Komödie der Irrungen das drohende Henkerbeil über dem Haupte des Aegeon von der ersten Scene des ersten Actes bis zur letzten des fünften. Aehnliche Verflechtungen tragischer Momente in die Handlung der Komödie finden sich, bemerkt Bendixen weiter, in „Liebesleid und Lust," „Viel Lärm um Nichts," „Wie es euch gefällt." Wonach Shakspeare, ergänzen wir, die ruhmreiche Nonne von Gandersheim auch in diesem Punkte als seine Aeltermutter zu betrachten und zu verehren hätte. Der gemein-

1) Jubinal, Mystères 2, XI. Mone, Schausp. d. Mittelalt. II, S. 27.

schaftliche Born aber dieser heiligen Seelenlust des poetischen Humors, in welcher gottdurchlächelten Gemüthstiefe ruht und quillt dieser ätherklare Bronnen? Im Gemüthe des Göttlichen hat er seinen Ursprung, der, ein Dionysos gottinniger Herzensseligkeit und stiller Geisteswonne, als Hochzeitsgast in Cana, das Wasser in Wein verwandelte; der erschienen war, um das Menschengemüth auch vom wilden Thiergeiste mänadischer Besessenheit zu befreien; in ihm auszulöschen die Löwen- und Pantherbrunst eines naturdämonischen Taumelwesens, eines tobenden Lust- und Wahnsinnsrausches. Wie die Poesie des alten Testaments den daseynsfreudigen Naturgeist verbildlichte im schäkernden „Walfisch,“ den Gott erschuf, um mit ihm zu scherzen — ein Symbol des gottfreudigen, in seinem Schöpfer seligen Naturhumors: so lichtete der grosse Geistesbefreier von Nazareth das Menschenherz zu einer Lustbeseligung, durch welche sein blutumtrieftes, im Qualenthau leidverklärtes Antlitz erlösungstrunken hindurchstrahlt; ein Abbild des Weltgedankens: dass tiefstes Leid und höchste Lust Eins wird in Gott; zu befreiend beseligendem Liebesleid und Lust erglüht in Gott. Das ist der Humor Gottes, die Weltheilands-Stimmung, der schöpferische Kunsthumor der grossen, von der Heilandsidee erfüllten und aus ihrer Tiefe hervor gestaltenden Künstler und Poeten. Ein Hauch dieser scherzhaft lieblichen Gemüthslust weht im Dulcitius der gottgeweihten, deutschen, mit aller heiligen Mädchenanmuth vom Himmel gesegneten Klosterjungfrau zu Gandersheim: Verholdherzigt aber diese fromme Seelenfreude und durchinnigt vom lieblichsten Reize eines Mädchengemüthes, dem Reize sittig keuscher, mädchenhafter Scherzlust, deren Farbentöne licht und zart, wie eine Miniatur von Giotto oder Giovanni Angelico.

Beim Anblick ihres berussten Obersten bekommen die Soldaten einen Heidenschreck. Mit dem Geschrei: „Der Teufel selber!“ stieben sie in's Weite. Dulcitius eilt, dem Kaiser den Schimpf klagen, der ihm angethan worden. Die Thürhüter aber werfen ihn vor Schrecken die Treppen hinunter. Diese Stelle entscheidet für Magnin die Frage in Betreff der Aufführung von Hroswitha's Stücken: „Gewiss,“ sagt er [1]), „wenn zukünftige Ge-

1) Introd. p. XLII.

lehrte nach einigen tausend Jahren die Bühnenentwürfe unserer Possenspiele: den berussten Doctor, Crispin als Arzt, oder jene Farcen der italienischen Komödie lesen, worin Harlekin niemals ermangelt, seine schwarze Gesichtsmaske in einen Napf voll Milch zu tauchen werden sie ganz bestimmt behaupten, derartige Scenenspiele konnten nur für die Vorstellung, keineswegs für's Lesen eingerichtet gewesen seyn. Nun denn, die Aehnlichkeit zwischen dem Komischen im Dulcitius und dem unserer Harlekinaden oder Feenkomödien ist so vollständig wie möglich (est complète)." Bis auf die Kleinigkeit, dass in letzteren das Komische possenhaft scurril bleibt; das Komische in Dulcitius dagegen durch die Situation und das Motiv die poetische Kunstweihe empfängt. Das Komische dort und hier unterscheidet sich gerade so wie ein russiger Kochtopf von einem schönen, zur Heiligen vorbestimmten Mädchen; und der Franzose, unbeschadet der Richtigkeit seiner Bemerkung hinsichtlich der Darstellung dieser Stücke, hat sich in seiner Ansicht von der vollständigen Aehnlichkeit der beiden Gattungen des Komischen, und von dem geringen „poetisch-literarischen Werth" des anmuthigen Märtyrer-Schwankes [1]), so vollständig vergriffen, wie Dulcitius.

Wimmernd und wehklagend schleppt sich der Held unseres Nachspiels vor sein Haus. Jammernd und händeringend über sein Aussehen empfängt ihn seine Frau. Jetzt geht ihm erst ein Licht auf über seinen schwarzen Zustand. Sein Inneres war so russig gewesen, wie sein Gesicht noch ist; „Verhüllt des Geistes lichter Strahl." Gleicht auch diess „vollständig" dem in den Milchtopf getauchten Gesicht des Harlekin in der französischen Farce?

Dulc. Nun seh' ich endlich, wie mit Dunst,
Mich äffte ihre schwarze Kunst!
Nunc tandem sentio me illusum illarum maleficiis.

Dass sein Seelenruss, seine unsaubere Thorheit — die schwarze Kunst, das maleficium, das erkennt er auch jetzt noch nicht. Sein beschmutztes Innere müssen die schuldlosen Mädchen ent-

1) „dont la valeur poétique et littéraire n'est assurément très grande." Introd. p. XLI.

gelten. Er lässt sie herbeischaffen, entkleiden. „Umsonst," schreien die Soldaten bei dem Geschäft —

Der Leib nicht seine Kleider lässt,
Sie sitzen wie die Haut so fest.

Und Dulcitius sitzt da auf dem Richterstuhl, und sieht so viel wie ein Küchentopf, denn er schläft. Der Kaiser, dem die Soldaten das Schreckwunder gemeldet, wird schwarz vor Wuth und kocht und schäumt Rache wie ein Topf am Feuer. Sein Martervogt, Sisinnius, brodelt auch schon vor den zwei Schwestern Agape und Chionia zunächst, und wallet und siedet und zischt: „Bringt unsern Göttern euere Spenden!" Götter, Kaiser, Vogt — die beiden Schwestern behandeln sie selbdritt mit souverainer Verachtung. „Werft sie lebendig in die Flammen!" Agape spricht ihr Gebet. Sie werden verbrannt. Die Soldaten rufen Mirakel: die Mädchenleichen bleiben unversehrt vom Feuer. Nun lässt der Püsterich die Jüngste, Irene, herbeischaffen. Er droht ihr mit langsamen Todesmartern:

Irene. Ich biete allen Leiden Trutz
In dem Vertrau'n auf Christi Schutz.
Sisinnius. Ich führ' dich unter die Hetären,
Dort lass' ich schmählich dich entehren.
Irene. Viel besser wird der Leib befleckt,
Als unsre Seele angesteckt[1])
Vom Götzendienst.
Sisinnius. Den Buhlerinnen
Gesellt, weicht deine Ehr' von hinnen . . .
Irene. Nur Wollust bringt der Strafe Lohn, . . .
Und Schuld beginnt erst, wo die Fehle
Beistimmung finden in der Seele . . .
Sisinnius (zu den Soldaten).
— schleppt beschimpfend, ohn' Erbarmen,
Sie in der Lüste Kammern ein.

1) Isabella: Herr, glaubt mir,
Eh' geb' ich meinen Leib hin als die Seele.
Maass für Maass II, 4.
Isabella ist eine Hroswitha als dramatische Heroine heiliger Mädchenkeuschheit und Sittenstrenge.

Statt in der Lüste Kammern bringen sie die Soldaten, von zwei „Unbekannten“ im Auftrage des Sisinnius angeblich dazu beordert, auf einen Berges-Gipfel. Aus dem Berichte, den sie dem Sisinnius darüber abstatten, erkennt man, dass die Unbekannten himmlische Erscheinungen waren. Sisinnius schimpft die Soldaten „dumm und stumpf und hirnverbrannt,“ in Folge einer optischen Täuschung, vermöge welcher er die Soldaten mit sich verwechselt; schwingt sich auf sein Pferd, und sprengt hin zu dem Berge. Hier aber stehen die Ochsen am Berg; denn Sisinnius und seine Krieger bemühen sich vergebens, den Berg zu ersteigen. Er, der Leitochse zu Pferd, „weiss nicht wie ihm geschieht. Er schwört wieder, Maleficien seyen im Spiel: pessumdatus sum maleficiis Christicolarum; pessumdatus ist ein Terentianisches Wort [1]), dem aber nichts davon träumte, dass eine christliche Nonne im X. Jahrh. mit ihm zaubern würde:

Sisinnius. Mich äfft des Christen Zauberlied!
Schweif um den Berg und find' die Bahn,
Und komme dennoch nicht hinan . . .

Eine Brockenscene aus der „Walpurgisnacht.“ Am komischsten sind die Soldaten, die das Alles mitmachen und im Schweisse ihres Angesichts den Teufel am Schwanze ziehn um Kaisers Bart. Endlich reisst dem Sisinnius die Geduld; er lässt sich Bogen und Pfeil reichen, um „das Hexenmädchen“ zu erschiessen. „So recht!“ keuchen die Soldaten, die noch immer steigen, und nicht von der Stelle kommen. Getroffen vom Todespfeile sinkt das holde Wesen hin, und athmet ihre heilige Seele in die Schlussworte aus:

Mir wird die Last zur Lust verklärt,
Dir wird die Freud' mit Last beschwert.
Du fährst für deinen harten Sinn
Von Gott verdammt zur Hölle hin;
Doch ich empfang' der Jungfrau'n Krone
Und Marterpalme dort zum Lohne,
Und werd' zum Himmelssaale schreiten
Des Königs, welchem Ruhm bereiten
Die Zeiten und die Ewigkeiten.

1) Pessumdatus Phormio II, 25.

Callimachus.

Das Wundermotiv in diesem Mirakelspiele ist die Wiedererweckung der Drusiana und des Callimachus, der noch für die Leiche der Heiligen, die er während ihres Lebens mit seiner Liebe erfolglos bestürmt hatte, in frevelhafter Leidenschaft erglüht. In der Gruft, die sein Liebeswahnsinn zu entweihen nicht zurückgeschaudert, durch einen Schlangenbiss getödtet, wird Callimachus auf die Fürbitte des Apostels Johannes zugleich mit der Drusiana, als ein in Christo Wiedergeborener, zum Leben von Neuem erweckt. Der Stoff dieser Komödie ist aus der apostolischen Geschichte des Pseudo-Abdias entlehnt. Codex Apocryphus N. T. illustr. a J. A. Fabricio Lib. V.

Es ist überaus merkwürdig, mit welchem poetischen Kunstgefühl und psychologischen Feinsinn die wunderbare Nonne von Gandersheim in jedem ihrer Dramen die profane, weltliche, von Eigenliebe immerdar mehr oder weniger befleckte Liebe: die Geschlechterliebe, im Gegensatz zur himmlischen, reinen, ewigen, selbstlosen, nur in Selbstaufopferung seligen und sich beseligenden Gottesliebe, verschieden schattirt und beleuchtet; im Gegensatz zu einer Liebe, die in ihrer göttlichen Essenz und Natur eben die Allliebe, die Jesuliebe, die werkthätige d. h. durch Selbstaufopferung bezeugte, das geschichtliche Märtyrerthum an sich aufweisende Menschenliebe ist; im Gegensatz zu einer Liebe, deren glaubenssymbolische, überirdische Verherrlichung das geistliche Drama, in ursprünglich weihevollster Form das Drama der Hroswitha, feiert.

Aber erst die vollendete Tragödie der germanischen Poesie des Geistes sollte diese göttliche, zu persönlicher Gestaltungsschönheit vermenschlichte Liebesallmacht, als fleischgewordenes, zu poetischem Fleische verkörpertes, Wort erfüllen; als kunstsymbolisches Ideal vor die Anschauung stellen; als geistig realste, dem wirklichen Leben, der im geschichtlichen Erlösungskampfe fortringenden Menschheit, eingesenkte, ihr immanente Culturmacht, in Form tragischer Entfaltung, offenbaren. In welcher andern Gestalt konnte diese culturmächtige Liebesallgewalt zu poetisch-tragischer Entfaltung kommen, wenn nicht in Gestalt eines von Gott gesegneten, und von der allbeseligenden

Liebe des Menschensohns durchglühten Herzensbundes? Wenn nicht in Gestalt einer ehelichen Herzensliebe, die ein gottgeweihter Priester, im Namen der Jesuliebe, zu einem, gleich dieser, der Menschheit frommenden und sie erleuchtenden Sühnopfer geheiligt? Wenn nicht in Gestalt der Julia-Romeo-Liebe? Die Julia-Romeo-Liebe stellt die vollendete Entwickelung des geistlich-dramatischen Liebesmotivs zum vergeistigt-poetischen vor; eine Entwickelung, die das Hroswitha-Drama vielmehr im Keime zu ersticken beeifert scheint, nicht dass es sie begünstigt hätte. Den sprechendsten Beweis hiefür liefert gleich ihre erste Komödie, Gallicanus, wo die weltliche Liebe, in ihrer berechtigtsten, gottgefälligsten Form, als eheliches Bündniss, an dem Herzen einer Glaubensheldin scheitert, das für die Julia-Liebe eben so unzugänglich und unempfänglich erscheint, wie für jede andere profane Liebesneigung. Dulcitius, wäre er den drei Märterinnen-Schwestern mit der schwärmerischen Liebesgluth eines Romeo-Pilgers genaht: „er bereute diese That.“ Seine Bewerbung würde nicht so russig, aber nicht minder betrübt davongekommen, und von den drei frommen Mädchen ebenso entschieden und liebesscheu zurückgewiesen worden seyn. Im Callimachus facht unsere hochbegabte Dichterin-Nonne die weltliche Liebesleidenschaft zu einer Glut und Stärke, einer rasenden Gewalt, vor deren äusserstem Erkühnen die antike Melpomene, die Tragödie selbst eines Euripides und Seneca, zurückgeschreckt wäre. Die Liebesleidenschaft des Callimachus könnte hart an die schauerlichen Verirrungen, an die hysterischen Gelüste der wüstverzerrten Tragik der englischen Bühne vor und nach Shakspeare, an die melodramatische Cadaver-Romantik der Victor Hugo'schen Schule, und an die rohfleischliche Emancipations-Tragik unserer neudeutschen Gallo-Pitheken, zu Deutsch: Franzosen-Affen, zu streifen scheinen: wenn Hroswitha's Intention nicht eben das vollkommene Widerspiel zu solcher raffinirt-unzüchtigen Geschlechtsliebe vom unsittlichsten haut-goût, zu solcher im Innersten unpoetischen Liebestragik wäre. Hroswitha's Komödien wollen ja vielmehr die Emancipation der reinen himmlischen Liebe von der weltlichen in jeglicher Form, selbst in Form der Julia-Liebe, bezwecken; die Affen-Komödie der geschlechtlichen Fleisches-Freiheit, die Afterpoesie des „wilden Fleisches,“ diese will

umgekehrt die Emancipation der thierischen Brunst von der himmlischen, von der poetischen Liebe, tragiren, schwelgend in solcher schmutzigen Tragik, ut amica luto sus, sey's auch als sus mit dem platirt goldenen Halsband eines blankpolirten Witzpathos, und mit dem galvanisch-vergoldeten Nasenring barock funkelnder Kraftsprüchlein, bizarr glitzernder Bilder-Pointen und sarkastisch-grillenhafter Epigramme.

Die überraschende Aehnlichkeit, die Magnin in Scenen, Situationen, hin und wieder sogar in der dialogischen Phraseologie des Callimachus, mit Shakspeare's Romeo und Julia gefunden [1], hätte der vorzügliche französische Kritiker nur weniger von der Oberfläche abschöpfen sollen. Er hätte vielmehr hinter dieser doch nur äusserlichen und scheinbaren Aehnlichkeit andererseits auch die tiefe Wesensverschiedenheit, hinsichtlich des Liebescharakters und Motives, andeuten mögen, dessen eigentliche apotheotische Psyche Shakspeare's Liebes-Tragödie darstellt; wogegen Hroswitha's Callimachus die in der Kuttenschaale einer martyrologischen Himmelsextase erstarrte Puppenlarve gottseliger Liebesheiligung bedeutet. Eine Läuterung des sinnlichen Elementes der Liebe durch ihre göttlich geistige Kraft, ohne Vernichtung desselben, wie diese Läuterung in Romeo und Julia vollbracht wird, muss, vom Gesichtspunkt der Geschichte des Drama's, nicht blos als die poetisch tiefere, sondern auch als die sittlich höhere, reinere, ja als die christlich heiligere erscheinen. Vom Gesichtspunkte weltgeschichtlicher Entwickelung freilich und der Zeitepoche, in welcher Hroswitha dichtete, erscheint ihr Läuterungsbegriff, die sittlich religiöse Katharsis, als ausschliesslich christliche, einzig berechtigt; ja selbst poetisch einzig berechtigt, weil in dieser Zeitstimmung und Entwickelungsphase einzig möglich; in Betracht der Durchgangsbildungen, welchen zufolge die Idee des Christenthums sich vorerst in ihrer ganzen Uebersinnlichkeit und spiritualistischen Transcendenz zu entfalten hatte, um, ihrer ursprünglichen Richtung auf das Tiefinnerlichste des Menschenwesens, auf die Gemüths- und Geistesvergöttlichung, als zukünftige weltbildende Geschichtsmacht, — um dieser Richtung gemäss, sich wieder als Einheit des Menschlichen und Göttlichen

1) Introd. XLIV. f.

im Drama zu erfassen, dem geistigen Schweisstuche des Heilands. Als solches offenbart sich die zur höchsten Poesie verklärte Christusidee, ihrer weltgeschichtlichen und welterlösenden Bedeutung nach, im Shakspeare-Drama, nicht im Calderon-Auto; in diesem beschränkter sogar, wie schon betont worden, nationalkirchlicher, „officiöser,“ und daher unfreier, unpoetischer folglich der Tendenz nach, trotz allen Glanzes, als bei Hroswitha und in den ursprünglichen Mysterien.

Schon in der ersten Scene, wo der junge Ephesier, Callimachus seine leidenschaftliche Liebe zu Drusiana, der Gemahlin des Andronicus, seinen Freunden entdeckt, fand Magnin eine auffallende Aehnlichkeit mit der entsprechenden Scene im Anfang von Romeo und Julia [1]: „Man schlage die beiden Stücke auf: beide eröffnet eine Unterredung des schwermüthigen Liebeshelden mit seinen Freunden!“ Beide? eröffnet? mit seinen Freunden? „Du sprichst ja ganz wie ein Franzos,“ würde Mephistopheles sagen. Doch es sey darum. Bis auf den Umstand, dass Shakspeare's Romeo und Julie nicht mit der gemeinten Unterredung beginnt, diese Unterredung nicht mit seinen Freunden, sondern nur mit Benvolio hält; der schwermüthige Romeo nicht als Julia's Romeo, sondern als Rosalindens einseitiger Liebesträumer schwermüthig einherwandelt — bis auf diese Verschiedenheiten bietet die Unterredung des Callimachus allerdings einige Uebereinstimmung in den Worten und Redensweisen dar:

Callim. Ich liebe.
Freunde. Was?
Call. Der Gegenstand
Ist schön.
Freunde. Doch uns noch unbekannt! . . .
Call. Ein Weib.
Freunde. Das Wort es passt für alle.
Call. Für alle nicht in meinem Falle:
Ich lieb' nur Eine aus der Schaar . . .

In Romeo und Julia.

„Benvolio. Entdeckt mir ohne Muthwill, wen ihr liebt . . .
Romeo. Hört, Vetter, denn im Ernst: ich lieb' ein Weib“ . .

1) Introd. p. XLVII.

Die Schwierigkeit, Drusiana's Liebe zu gewinnen, führen dem Callimachus die Freunde zu Gemüthe, während Benvolio von Romeo erfährt, wo ihn der Schuh drückt. Drusiana „ist gereinigt im Bad der Taufe," das Liebesfest naht. Ferner:

Die dir entzündet Herz und Sinn
Hat als Johannes' Schülerin,
Wie des Apostels Wort gebot,
Ihr Leben ganz geopfert Gott.
So dass sie selbst dem Andronich
Längst als Genossin weigert sich,
Ob er gleich selbst ein echter Christ,
Und ihr Gemahl von Rechtens ist!
Geschweige, dass sie wär' bereit,
Zu fröhnen deiner Eitelkeit.

Also die eheliche Liebe selbst darf ihr nicht nahen, und vor einer Julia-Brautnacht schaudert Drusiana zurück, wie vor Entweihung und Sünde.

In der zweiten Scene finden wir schon den Callimachus in Drusiana's Zimmer, und ihr dort seine Liebe erklärend:

Call. Mein Wort, es richtet sich an dich;
O Drusiana, höre mich,
Du meines Herzens süsses Leben!
Drusiana. Was dich, Callimachus, getrieben,
Mich anzureden, wundert mich.
Call. Das wundert dich?
Drusiana. Ja, sicherlich.
Call. Zunächst vor Allem bring' ich dir
Ein Wort von Liebe.
Drusiana. Mir? von ihr?
Call. Von meiner Liebe, der vor Allen
Du, Drusiana, wohlgefallen!
Drusiana. Sind wir einander denn verwandt?
Verknüpft einander durch ein Band,
Wie Sitte und Gesetz es binden,
Um für einander zu empfinden?
Call. Durch deiner Schönheit Zauberband.
Drusiana. Der Schönheit?
Call. Ja!
Drusiana. Geht die dich an?
Call. Ach, leider wenig nur bisher,
Doch, hoffe ich, in Zukunft mehr.

Drusiana. Fort, fort, du böser Buhle, du,
Ich höre dir nicht länger zu!
Kein Wort zu dir mehr, der du bist
Zu meiner Angst voll Höllenlist!

Call. Ein Herz, das dich so zärtlich liebt,
Sich deiner Liebe ganz ergiebt,
O Drusiana, dem vergelte,
Statt zu verscheuchen es durch Schelte,
Die Lieb' durch liebende Erhörung.

Drusiana. Spott deiner schmeichelnden Bethörung!
Hohn deinem buhlerischen Trachten!
Verachtung dir und deinem Schmachten!

Call. Noch kann in mir für solches Hassen
Der Gegenhass nicht Wurzel fassen;
Vielleicht, dass nur die Scham verschweigt
Die Liebe, die in's Herz dir schleicht.

Drusiana. Entrüstung! — Alles, was ich hege.

Call. Noch hoff' ich, dass der Sinn sich lege.

Drusiana. Er legt sich nimmer, sicherlich!

Call. Vielleicht doch!

Drusiana. Was betrügst du dich,
Unsinniger, mit eitlem Schein?
Du, Thor, was bildest du dir ein?
Befriedigung der Eitelkeit?
Von mir, die schon seit langer Zeit
Vom Lager sich geschieden hatte
Des, der ihr angetrauter Gatte?

Call. So rufe ich der Götter Bann,
Und aller Menschen Zeugniss an!
Willst du mir kein Genüge thun,
Werd' ich nicht rasten und nicht ruhn,
Bis ich dir um das Haupt die Schlinge
Von meinen list'gen Ränken schwinge!
(ab.)

(Drusiana. Andronicus tritt unbemerkt in's Zimmer.)

Drusiana. O wehe, weh, Herr Jesu Christ; —
Wem doch zu Nutz und Frommen ist
Jetzt mein Gelübde, keusch und rein
Dir Leib und Seele ganz zu weihn?
Da ihm nun meine Wohlgestalt
Zum Fallstrick ward und Hinterhalt?
Sieh' auf die Angst in meinem Herzen,
Sieh', was ich dulde, Herr, für Schmerzen!
Denn, was zu thun jetzt meine Pflicht,

Ich seh' es nicht, ich weiss es nicht!
Denn mein Verrath bringt Bürgerzwist,
Verschwiegenheit schürt Höllenlist,
Der ich allein nicht widerstehe.
Ach, dass ich bald von hinnen gehe,
Verleih' es, Herr, um nicht zu werben
Dem zarten Jüngling sein Verderben. [1])
(Sie stirbt.)

Hiebei bemerkt Bendixen [2]): „Die französischen Gelehrten (Magnin und Chasles) heben mit besonderer Anerkennung die feinen Züge hervor, in welchen hier die widersprechenden Gefühle, die der Drusiana Herz bestürmen, angedeutet werden.“ Worin „widersprechend?“ Die „feinen Züge“ sollen wohl auf eine im frommen, unweltlichen Herzen der Gottgeweihten sich regende Neigung für den „zarten Jüngling“ zielen. [3]) Nichts Schieferes liesse sich, unserer Meinung nach, als solche Unterschiebung denken; nichts, was so befremdlich aus der modernen Romanpsychologie einer in allen Farben spielenden Herzenssophistik in die lichtreine Klarheit dieser Motive und Intentionen hineingefälscht und hineinraffinirt erscheinen müsste, als die Annahme einer solchen Regung und Verirrung in der Seele einer Glaubens- und Gelöbniss-Heiligen bei Hroswitha. Die Kritik geräth auf schlüpferige Abwege, wenn sie nach der luxurirenden Motivirungs-Psychologie einer aller Herzenseinfalt entfremdeten, verderbten Literatur die Seelenschilderung in den Martyrer-Dramen einer Dichterin, wie Hroswitha, beurtheilen will. Die deutsche Dramaturgie hat genug dergleichen bis zur Abgefeimtheit überfeine Seelen-„Verfassungs-Interpretationen“ auf dem Gewissen, um nicht auch noch „französische Gelehrte“ ob ähnlicher kritischer Gelüste zu beloben. Solchen unnatürlichen Kitzel einer entnervten Alters-Dramaturgie haben wir eine, um ihre jungfräu-

1) Jube me, Christe, ocyus mori, ne fiam in ruinam delicato juveni. — 2) S. 49 Anm. 61. — 3) Magnin sagt von Drusiana: „femme chaste mais sensible, et qui craint sa propre faiblesse, au point de demander en grâce à Dieu de la faire mourir, pour la soustraire aux dangers d'une sensation trop vive.“ pag. XLIV. Franzose bleibt Franzose, der mit den Augen eines Callimachus den Herzenszustand einer Drusiana kritisch prüft und erläutert.

liche Ehre kritisirte Ophelia, haben wir eine kreuzbrave Lady Macbeth, und einen König Claudius zu danken, der zwar ein feiger Brudermörder, Kronendieb, blutschänderischer Ehebrecher, ein zusammengeflickter Lumpenkönig u. s. w.; den wir trotzdem aber als einen höchst ehrenwerthen Königs-Charakter von ausgezeichneten Herrschertugenden zu verehren haben. Sie kommen nirgend zum Vorschein diese vorzüglichen Eigenschaften? Allein desshalb eben muss der überreizte Kitzel einer blasirt romantischen Hyperkritik aushelfen, und jene glänzenden Eigenschaften in den König Claudius hineintifteln. Dergleichen dem Shakspeare aufgehockte oder untergeschobene Incuben und Succuben wird uns die Tiecksche Dramaturgie, ihrer Zeit, noch mehr in die Wirthschaft hecken. Besagte Dramaturgie nimmt nach der Hand sogar historische Dimensionen in der romantischen Geschichtsschreibung an, welche ihre diplomatischen Personen-Schilderungen und Charakterbilder, ausschliesslich-vornehm nach Gesandtschaftsberichten photographirt, oder auf der Unterlage solcher Berichte mit staatsmännisch feinem Griffel ihre Charakterfiguren durchzeichnet. Dank dieser Methode erhalten wir eine geschichtliche Bildergallerie, worin die Lucrezien Borgia's z. B. und ähnliche gefürstete Schandweiber als wirkliche Lucrezien prangen. Anderer Ehrenrettungen, wie die der ägyptischen Königin-Metze, gar nicht zu gedenken, die in dem König der Staar-Mätze ihren nachträglichen Hofhistoriographen gefunden, wenn man denselben nicht lieber für einen nachzüglerischen Verschnittenen aus Cleopatra's Hof-Eunuchen halten will, welcher der berühmten „Zigeunerin“ des Marc-Anton noch post tanta saecula den fächelnden Pfauenwedel nachträgt.

Am wenigsten will uns ein solches Hineindeuteln „feiner Züge“ bei Hroswitha's Legenden-Heiligen am Orte scheinen. Drusiana finden wir auch gegen Ende des Stückes zu Gott um die Wiedererweckung des Knechtes, F o r t u n a t u s, flehen, der dem Callimachus bei seinem Frevel hülfreiche Hand geleistet. Sie bittet um Wiederkehr seiner Seele ebenso inbrünstig, wie sie ihren Tod von Gott erfleht hatte, „um nicht zu werben dem zarten Jüngling sein Verderben;“ nicht, wie Mr. Magnin aus Drusiana's geheimsten Herzensfalten herausdeutet: „um sie den Gefahren einer zu lebhaften Versuchung zu entziehen,“ weil sie „ihre

eigene Schwäche fürchte.“ Oder wollen die französischen Gelehrten auch Drusiana's Bitte um Wiedererweckung des Knechtes aus besonders feinen Zügen widersprechender Gefühle erklären, die Drusiana's Herz bestürmen? Ein technisch feiner Zug ist allerdings die unbemerkt gebliebene Anwesenheit ihres Gatten Andronicus, der dem zu Hülfe von ihm gerufenen Apostel Johannes, als Ohren- und Augenzeuge, das Gebet und den plötzlichen Tod seiner Gattin melden sollte. Nachdem diess geschehen, führt uns die Dichterin vor das Grabmal der Drusiana, wo Callimachus und des Andronicus Knecht, Fortunatus, sich schon befinden:

Call. Was fang' ich, Fortunatus, an?
Ob auch gestorben Drusian',
Mag doch durch keines Todes Walten
Die Liebesgluth in mir erkalten.

Er bittet den Knecht um Rath und Hülfe:

Fortun. Willst du nicht mit Geschenken sparen,
Ich überlass' sie deinem Sinn . . .

Sie treten in's innere Grabgewölbe:

Fortun. Da siehst du selbst, wie einer Leiche
Nicht Antlitz und nicht Körper gleiche;
Die Glieder alle wohlerhalten; —
Nun magst nach deiner Lust hier schalten.
Call. O Drusiana, welche Triebe
Hegt' ich für dich, und welche Liebe!
Wie warst du meine höchste Lust,
Die tiefste Sehnsucht meiner Brust!
Doch Alles, was ich bei dir fand,
War Widerspruch und Widerstand!
Nun ist's in meine Macht gestellt,
Dir anzuthun, was mir gefällt.

Fortunatus wird zur Stelle von einem Schlangenungethüm getödtet. Callimachus stirbt vor Angst und Entsetzen. Der Apostel Johannes erscheint mit Andronicus. Zu ihnen tritt Gott (Jesus):

Joh. Sieh' da, wie hell und sonnenklar,
— Was sonst dem Auge unsichtbar —

Das Wesen Gottes niederwallt
In eines Jünglings Wohlgestalt.

Der Apostel befragt den Herrn: was ihn bewogen, seinen Knechten zu erscheinen. Der Herr bedeutet ihn, er sey erschienen, um Drusiana und Callimachus zu erwecken, auf dass „in diesen sein Name werde hochgepriesen" — und verschwindet, sich himmelan erhebend. Der Apostel und Andronicus betreten die Gruft und erblicken die drei Leichen, die der beiden Frevler von Schlangenwindungen umgeflochten.

Zu dieser Scene bemerkt Bendixen [1]): „Wie die erste Scene des Callimachus an den Anfang von Romeo und Julie erinnerte, eben so auffallend diese Katastrophe an die Schlussscene von jenem Stücke. Hier wie dort ein erbrochenes Grabgewölbe, die Gestalt einer wohlerhaltenen Frauenleiche; zu ihren Füssen die Leichname zweier Männer (Romeo und Paris), welche durch die Liebe des Einen zu jenem bleichen Frauenbild den Tod gefunden; und endlich zwei von Schmerz erfüllte, aber wieder beruhigte Freunde des Verstorbenen (Mönch Laurentius und der Prinz) als Zeugen der ganzen Trauerscene." Die Worte des Andronicus:

Ich zweifle nicht,
Dass er den falschen Knecht bestieht,
Damit gelegentlich er's füge,
Dass sein Gelüsten find' Genüge. —

illustrirt Bendixen durch Graf Paris' Worte in Romeo u. Julia:

„Hier kommt er jetzt, um niederträcht'gen Schimpf
Den Leichen anzuthun" [2])

Diese Anklänge scheinen auch uns von Bedeutung.

Der Apostel schreitet an die Auferweckung. Er bannt zunächst die Schlange; sie verschwindet. Hierauf spricht er den Auferstehungsruf über Callimachus.

Joh. Du Gott, den nie kein Maass ermisst,
Du Gott, der unbegreiflich ist,

1) S. 51 Anm. 66. — 2) Romeo und Julia V. 3.

Und unvergleichlich und allein
Ganz einfach, ewig reines Seyn!
Der du aus zweien, sonst getrennten,
Von Grund verschiednen Elementen
Den Menschen baust und lösest wieder
Die, Herr, von Dir geeinten Glieder;
Von Neuem Lebensodem giesse
Ihm in die Brust, von Neuem schliesse
Der Glieder Band, von Neuem wolle
Callimachus das ganze, volle,
Vom Tod erweckte Menschenleben,
Zu Deiner Ehre wiedergeben.

Callimachus ersteht; bekennt seine Schuld, und erzählt den Hergang und die Art seines Todes:

Doch mir erschien darauf alsbald
Ein Jüngling, schrecklich von Gestalt;
Die Leiche (der Drusiana) hüllet mit der Hand
Voll Ehrfurcht er in ihr Gewand.
Und Funken sprühen glühend, licht
Aus seinem Flammenangesicht
Auf's Grab
Und drohend eine Stimm' gebot.
„So wie dein Leben, sey dein Tod,
Callimachus!“ — und ich erblich.

Er bezeigt tiefe Reue ob seiner Frevelthat, und sagt ab seinem früheren Leben und dessen eitler Lust und Freud:

Call. Und was bisher ich that, missfällt
Mir Alles so, dass Nichts mich hält,
Nicht Lust, nicht Liebe mehr am Leben,
Wird Christus nicht die Gnade geben,
Mich neugeboren aus dem alten
Zum bessern Menschen zu gestalten.
Johannes. Auch hoffe ich voll Zuversicht
Für dich des Himmels Gnadenlicht.
Call. So säume nicht emporzuheben
Den Müden und mir Trost zu geben:
Dass ich an deiner Leitung Hand
Zum Christen aus dem Heidenstand,
Zum keuschen Mann aus einem Thoren
Verwandelt, werde neugeboren!
Und du, als Führer mir voran,

Mich weisest auf der Wahrheit Bahn.
Dass nach dem Evangelium
Ich leben möge!

Johannes. Ew'ger Ruhm
Und Preis dem ein'gen Gottessohn,
Der sich den morschen Erdenthon
Der Menschenglieder umgethan,
Der dich voll Schonung blickte an,
Callimachus, mein Kind, — und Leben
Und Gnade Dir im Tod gegeben,
Um sein Gebild durch scheinbar Sterben
Von ew'gen Seelentods Verderben
Befrei'n zu können!

Andr. Wunderbar,
Und ohne Beispiel ganz und gar!

Johannes. O Christ, Erlöser du der Welt.
Versöhner des, was sie gefehlt,
Mein Geist versteht nicht, Dich in Weisen
Und Lobesliedern recht zu preisen!
Ich falle hin vor Deiner Huld,
Vor Deiner gnädigen Geduld,
Der Du die Sünder bald erträgst,
Bald schmeichelnd, wie ein Vater, hegst,
Bald durch gerechte, strenge Zucht,
Zur Reife treibst der Busse Frucht.

Nun aber möchte Andronicus auch seine Gattin, Drusiana, auferstehen sehn, und fordert den Apostel zu deren Erweckung auf. Drusiana erhebt sich mit einem Dankgebet an Christus, worauf sie die Bitte an den heiligen Mann richtet, auch den Leichnam des Fortunatus zu beleben:

Drusiana. Dir, heiliger Vater, steht es an,
Wie du es schon an dem gethan,
Der mich verfolgt mit argem Triebe
Unlaut'rer, frevelhafter Liebe [1]): —
Auch jenen wieder zu beleben,
Der meine Leiche preisgegeben!

Call. Apostel Christi, schenke nicht
Von Neuem ihm das Lebenslicht,
Und löse nicht den Uebelthäter
Aus Todesbanden — den Verräther,
Der mich betrogen, mich verführt,
Ja mir den kecken Trieb geschürt

1) qui me illicite amavit.

Zur gräuelvollen Frevelthat!
Johannes. Missgönne Niemand Gottes Gnad.
Call. Unwürdig ist der aufzuleben,
Der Andre in den Tod gegeben,
Geladen Fluch auf ihre Seele.
Johannes. „Vergebt den Menschen ihre Fehle,
Wünscht ihr Vergebung einst vor Gott":
Ist unsers Glaubens Hauptgebot. —
Andron. So recht.
Johannes. Als von des Himmels Thron
Der Gottes- und der Jungfrau Sohn,
Von Erb- und Sündenschuld allein
Unschuldig er und fleckenrein,
Als in die Welt er eingekehrt,
Fand alle Menschen er beschwert,
Bedrückt von Sündenlast und Bürde.
Andron. Ach ja.
Johannes. Auf dass gefunden würde
Nicht ein Gerechter, Niemand werth
Der Gnade, die ihm widerfährt; —
Und doch hat Niemand er verschmäht,
Und Niemand seine Gnad' entsteht,
Und setzt sein theures Leben ein
Um alle Sünder zu befrei'n. [1])

.

Call. Dein mahnend Wort macht mich erbeben.

Doch, um ihm nicht ganz zu widerstreben, will der Apostel die Erweckung des Knechtes, Fortunatus, Drusianen anheimgeben:

Der die Gunst verlieh'n —
Von Gott zu diesem Werk erlesen.
Drusiana. Du göttlich und du himmlisch Wesen,
Von allem Erdenstoffe rein,
Du wahres, eines, reines Seyn,

1) Isabella (zu Angelo.)
Alle Seelen waren einst verfallen
Und Er, dem Fug und Macht zur Strafe war,
Fand noch Vermittlung. Wie erging es euch,
Wollt' Er, das allerhöchste Recht, euch richten
So, wie ihr seyd? O das erwäget, Herr,
Und Gnade wird entschweben euren Lippen
Mit Kindes Unschuld. Maass für Maass II, 2.
Mehr und mehr sehen wir unsere Meinung bestätigt, dass Hroswitha's Dramen sich unter Shakspeare's Büchern befanden.

Das Du zum Gleichniss Dir genau
Gebildet hast der Menschen Bau,
Und dem Gebilde hast das Leben
Des regen Odems eingegeben; —
Hauch wiederum du dem Gebein
Des Fortunatus Wärme ein,
Und in die Glieder, Herr, befehle,
Dass wiederkehre seine Seele,
Dass die Erweckung unser drei
Der Trinität ein Loblied sey!

.

Fort. (erwachend).
Wer ist's, der mich gerufen hat,
Dass von dem Tode ich erstand?
Wer richtet auf mich an der Hand?
Johannes. Die Drusiana.
Fort. Weckte mich?
Johannes. Sie that's.
Fort. Die plötzlich selbst erblich —
Nicht wahr? — vor kurzer Zeit?
Johannes. In Christo lebt sie, ihm geweiht.
Fort. Doch den Callimachus, was treibt
Ihn, dass so sittsam ernst er bleibt?
Und nicht, wie sonst in sie verliebt,
Gewohntem Leben sich ergiebt?
Johannes. Kein böser Sinn ihn mehr bethört,
Seitdem er Christo angehört.
Fort. Unmöglich.
Johannes. Doch.
Fort. Das wäre wahr!
Und Drusiana hätte gar
Gerufen mich zurück in's Leben?
Und jener Christo sich ergeben?
Dann will das Leben ich verschmähn,
Freiwillig zu den Todten gehn; —
Denn lieber will ich gar nicht seyn,
Als sehn, wie sie der Gnadenschein
Mit solchem Tugendglanze schmücke.

Das alles sind Meisterzüge. Den höllischen Ingrimm eines Verworfenen gegen das Göttliche, Seelenschöne, gegen die himmlische Barmherzigkeit selber, konnte nur das Engelgemüth einer grossen Dichterin in so wenigen Pinselstrichen so mächtig, so abscheutief und herzdurchschaudert wiederspiegeln. Im reinsten,

innigsten Lichte stellen sich die Schatten am kräftigsten dar. Der Krystallspiegel des klaren Sees wirft das grause Bild der Gewitterwolke am finstersten, mit stillem Abscheu gleichsam, zurück. Diess verbildlicht auch die poetische Symbolik der Griechen, die vom leuchtenden Busenschilde ihrer jungfräulichen Göttin der Kunstweisheit gorgonische Schrecken ausgehen liess. Jedes Wort dieses gegen Gott aufstehenden und sich erhebenden Höllenleichnams, dieses Knechtes ewiger Verdammniss, streut die Saat zu Dante's erdtiefem Höllentrichter und zu Milton's Satan. Wunderwürdig ist hier der christliche Geist göttlicher Allgnade, Sündenvergebung und barmherziger Seelenrettungs-Inbrunst in Gegensatz gestellt zu dem unbeugsamen, unbrechbar teuflischen Geiste des Heidenwesens, wovon in fast jeder antiken Tragödie ein Hauch zu spüren. Am heftigsten schwillt dieser Drachenzorn in Oedipus auf Kolonos, wo die tragische Versöhnung selbst gleichsam nur eine Apotheose des unversöhnbaren Grimmes, die Verklärung einer ewigen Fluchweihe bedeutet. [1]) Von welchem, wenn nicht von diesem Geiste christlicher Gnadenseligkeit, erbarmungsvoller Schuldvergebungsmilde, vom Geiste tiefer Läuterung der tragischen Katharsis selber zur reinsten Jesu-Menschenliebe, von welcher andern als von dieser heiligsten poetischen Läuterungs-Tendenz wäre Shakspeare's Drama erfüllt? Strahlt sie doch in einzelnen seiner Compositionen, wie „Der Kaufmann von Venedig," „Maass für Maass," offen und vor Au-

1) Das besingt noch ein lateinisches Gedicht aus d. XII. Jahrh., Planctus Oedipi, das A. F. Ozanam (Docum. inédit. pour serv. à l'hist. littér. de l'Italie depuis le VIIIe siècle jusqu' au XIIIe. Paris 1850 p. 25 ff.) aus einer St. Galler Handschrift veröffentlicht:

.
Meum in vos virus evomui:
Ut gladium linguam exacui,
Imprecansque vobis non tacui . . .

Die merkwürdigste Umläuterung der Oedipus-Gräuelsage in christliche Gnadenweihe enthält die Reimlegende: „Vita Sancti Gregorii Papae," die Victor Luzarche, der Herausgeber d. anglo-normanischen Drama's, Adam, aus dem 12. Jahrh., in demselben C. Ms. fand. (Adam Drame Anglo-Normand du XIIe siècle publié pour la première fois d'après un Manusc. de la Bibl. de Tours par Victor Luzarche. Tours 1854. Introd. p. XXIII.) Wir kommen darauf zurück.

gen als Bild und Sinnspruch von seiner aufgerollten Siegesfahne der Poesie. Wie das neue Testament die Erfüllung der Verheissungen des Alten Testamentes darstellt; ähnlich weis't die gesammte dramatische Dichtung vor Shakspeare auf sein Drama, als ihre Erfüllung.

Hören wir noch, wie der ephesische Apostel die Schauderworte des lästernden Leichnam-Rebellen aufnimmt:

Johannes. Er war des Doppeltodes werth,
Der anvertrauten Leib entehrt,
Und Auferstand'ner Seligkeit
Verfolgt mit bösem Hass und Neid.
Andr. Ein Unglückskind auch noch im Grabe!
Johannes. Wir wollen geh'n. Der Teufel habe,
Was sein. Doch dieses Tages Rest
Wir weihen ihn zum frohen Fest;
Weil wunderbar Callimachus
Bekehrt zu rechter Reu' und Buss',
Und diese Zwei zurückgekehrt
Zum Lebenslicht! Drum hochgeehrt
Und Dankeslieder ihm geweiht
Dem Richter der Gerechtigkeit!
Der das Verborgenste erwägt,
Und prüft und hegt und überlegt,
Und misst mit unparteischer Wage,
Und Allem giebt die rechte Lage,
Gerechte Strafe, rechten Lohn
Allein, — wie er im voraus schon
Erkannt, dass sie es würdig wären. —
Ihm nur alleine Ruhm und Ehren!
Ihm nur allein die Macht und Kraft,
Die Feinde schlägt und Siege schafft,
Und Siegesmuth nur seinem Namen
In alle Ewigkeiten. Amen!

In Form und Technik, in regelrechter Entwickelung und dramatischer Durchführung scheint uns der Callimachus das Musterstück unter Hroswitha's Dramen. Bringt man auch noch die poetische Bedeutsamkeit des inneren Gehaltes in Anschlag; die geistige Durchlichtung der Legende von der Heiligungs-Katharsis durch göttliche Gnadenallmacht und versöhnungstiefe Reuebeseligung; bringt man ferner die liebliche, keusche, jungfräulichzarte Färbung des Pathos, das Seelenhafte in Ton und Behandlung in Anschlag: so wird man den Callimachus wie er inmitten

der sechs, die Reihe der christlich-classischen Sagen-Dramen eröffnenden Schauspiele der Hroswitha den Höhepunkt bildet, wohl auch getrost als den Höhepunkt der naiv-christlichen Mirakelspiele betrachten und preisen dürfen; derjenigen geistlichen Spiele nämlich, in welchen der sittlich-religiöse Zeitgehalt und der im Volksgemüth, in der ganzen damaligen Christenwelt lebendige Seligkeitsbegriff seinen möglich reinsten, kunstidealen Ausdruck, seine möglich-vollkommenste Formenschönheit und Anmuth, seine poetisch-lieblichste Blume gewonnen.

Abraham und Maria.[1])

Abraham ist ein frommer Einsiedler. Maria, seines Bruders Tochter, beider Eltern im zarten Kindesalter durch den Tod beraubt, folgt ihrem Oheim, um ihre Schönheit und Jugend vor Verführung zu sichern, in die Einöde. Nach zwanzig Jahren, die sie in der Einsamkeit verlebt, entfloh sie mit einem als Mönch verkleideten Verführer, der sich in die Klausnerei eingeschlichen hatte. Bald nachher fand sie sich von ihrem Entehrer verlassen. Aus Verzweiflung und um ihr von Gewissensqualen gefoltertes Gemüth zu betäuben, ergab sie sich dem Laster. Wie Andere in's Wasser, stürzte sie sich in eine liederliche Lebensart. Nach langem, mühseligem Nachforschen erfuhr ihr Oheim, der greise Einsiedler, endlich den Aufenthalt der Unglücklichen, die in einem schlechten Hause ihr Elend verbarg. Hier sucht sie der alte Oheim unter der Gestalt eines Liebhabers auf. Er spielt den muntern Cavalier besser, als man es von einem hochbejahrten, durch Beten und Kasteien ausgedörrten Waldbruder erwarten durfte. Als er vor dem Wirthshause, worin die schöne Maria sich aufhielt, vom Pferde stieg, wunderte sich zwar der Wirth ein wenig über den ehrwürdigen Springinsfeld, freute sich aber doch von geschäftswegen über die Macht der Reize Maria's, die ohne Unterschied des Alters und ohne Ansehen der Person Anbeter herbeilockte. Der Wirth führt die Schöne vor, die den alten Galan mit ihren zärtlichsten Umarmungen allsogleich empfing. Aber mitten in der Umarmung überkommt sie eine so

1) Die älteste uns bekannte Uebersetzung dieses Drama's der Hroswitha ist die deutsche von Werner v. Themar 1503. Handschr. Heidelberg.

wundersame Erinnerung, empfindet sie einen so angenehmen Waldgeruch, den der Einsiedler aus seiner Einsiedelei mitgebracht, dass ihre ehemalige unschuldige Lebensweise, ihr stilles Waldparadies, plötzlich in ihrer Seele auftaucht. Wie tief und fein, wie dichterisch schön ist diese Peripetie gedacht! Seelenahnungen, traumhaftes Seelenerwachen, das aus der Tiefe emportaucht, wie nebelnde Sterne aus dem Meer. Jenes platonische Erinnerungsdämmern herüber aus fernen entschwundenen Tagen eines himmlischen Zustandes frommer Kindesunschuld und Seligkeit, leise dämmernd in den selbstvergessenen, verstörten, verlornen Geist; ein Dämmerlichten, das Hroswitha's dramatischer Enkelerbe, der grosse Angelsachse, nach sechshundert Jahren andeuten wird durch geisterhaft süsse Musik, wie im „Perikles" z. B., wo der Prinz von Tyrus sein verschollenes Töchterlein, Marina, in scheinbar ähnlicher Lage, wie Abraham seine Nichte Maria, wieder findet, aus tiefer Ohnmacht geweckt von lieblichen Tönen, die so wehmuthleise seine Erinnerung beschleichen, wie im Traumschlummer Thränen das geschlossene Auge füllen. In Hroswitha's Maria erregt Waldeserinnerungsduft das Gemüth, wie klagvoll-leiser Engelbussgesang, oder ein trauersüsses Miserere am Sterbetag des Herrn. Sie schrickt miteins zurück, ganz tiefsinnig bis zum Weinen. Unser frommer, greiser Liebesritter, unser Bussmönch Abraham, um nicht zu bald erkannt zu werden, verweist ihr das tiefsinnige Wesen, welches sie sehr zur Unzeit annehme, da er sich mit ihr zu vergnügen gedenke. Er lässt auftragen und Maria ist beim lustigen Schmause ganz wieder das herzhafte Weltkind ihres Gewerbes. Nun will der Alte zu Bette gehen. Sie kennt die Pflicht der Gastlichkeit zu gut, um den fremden betagten Freund und Zechgenossen im Finstern allein zu lassen. Von Waldgeruch keine Spur mehr; verflogen und verduftet. Es ist die höchste Zeit, dass sich der Zweisiedler zum Einsiedler entkleidet. Der alte Abraham bewirkt die Umwandlung dadurch, dass er die Verkleidung abwirft in der verschlossenen Kammer, und vor der erschrockenen Nichte, die, wie das Flämmchen der Nachtlampe in ihrer Hand, zittert, dasteht als Oheim und Waldbruder. Ihr Schrecken geht augenblicklich in die reuevollste Zerknirschung über. Sie entflieht der Stätte ihres Verderbens, und kehrt, nachdem sie die Freuden dieses Verder-

bens länger als drei Jahre geschmeckt hatte, mit ihrem Oheim in die Einsamkeit zurück.

Ihr seltsames, kitzlich-häkeliges Legendenmotiv führt Hroswitha-Terenz als züchtig-fromme, klosterjungfräuliche Dichterin durch alle Stadien eines Maria Magdalena-Bussspieles hinaus, dessen Exposition und Katastrophe die bussheilige, und dessen Mitte nur die terentianisch-sündhafte Magdalena darstellt. Die Exposition übernimmt die erste Scene zwischen Abraham, seinem Mitklausner (coeremita) Ephrem[1]) und Maria. Wir erfahren das Nöthige über Maria's zur Vorgeschichte des Stückes gehörende Lebensverhältnisse. Beide fromme Eremiten ermahnen die Jungfrau, ihren Namen zu Ehren zu bringen, den ihr Ephrem als „Stella maris,“ Meerstern, deutet, weil dieser Stern niemals untergehe, sondern den Schiffern als Wegweiser am Himmel glänze, So lauter und beständig möge sie ihre Jungfräulichkeit bewahren. Das werde sie der Liebe des Sohnes der heiligen Jungfrau würdig machen. Die fromme Maid gelobt solche Seligkeit verdienen zu wollen, und begiebt sich, von dem Segen der heiligen Männer begleitet, in ihre Klause. Unmittelbar darauf stürzt aber schon ihr Pflegevater, Abraham, seinem Freunde Ephrem mit Weheklagen über das Schicksal der Unglücklichen entgegen, die ein Ehrenschänder verführt und dann, nachdem er durch's Fenster entsprungen, in Verzweiflung zurückgelassen habe. Sie selbst sey entflohen um sich der Eitelkeit der Welt in die Arme zu werfen. Das Alles habe ihm ein Traumgesicht vorgedeutet, worin er einen Drachen geschaut, der neben ihm eine weisse Taube ergriff und verschlang. In der folgenden Nacht sey ihm der Drache wieder erschienen, diessmal aber sah er ihn geborsten sich zu seinen Füssen wälzen, die Taube aber unversehrt emporflattern. Ephrem deutet ihm aus der Erscheinung die Wiederkehr der Verschwundenen. Abraham's Schilderung seines Schmerzes als er sie vermisst, die von geängstigter Theilnahme eingegebenen kurzen Zwischenfragen des Ephrem bekunden wieder eine seltene

1) Der Stoff zu dieser Komödie ist aus den Acten des heiligen Ephrem (3. Jahrh.) entnommen; Ort der Handlung ist, den Hagiographen zufolge, eine Klausner-Einöde in der Nähe von Lampsacus, am Hellespont, und in der Stadt Assos, die zwei Tagreisen von der Klausnerei entfernt lag.

dramatische Begabung, und vollkommenes Verständniss der dramatischen Affectsprache. Das Nähere über die Flucht Maria's hatte Abraham von Augenzeugen erfahren. Nun theilt er dem Freunde seinen Plan mit, die Verlorene aufzusuchen, und bittet ihn, das Vorhaben mit seinem frommen Gebete zu unterstützen. Die dritte Scene führt einen von Abraham auf Kundschaft ausgesandten Freund (amicus) zurück, der ihm die kummervolle Nachricht bringt, Maria befinde sich im Hause eines Mädchenwirthes (in domo alicujus lenonis habitationem elegit).

Abraham. Entsetzenskunde! Die als Braut
Ich Dir, mein Jesu, angetraut,
Soll jetzt — ich hör's mit Schauderbeben —
In Sündenlust und Schande leben? [1])

Er lässt sich von dem Boten ein Reitpferd und einen Soldatenanzug besorgen, und trabt dahin, der greise Eremit, nicht scheuend das Bedenkliche eines solchen Ausrittes und was noch schlimmer, das Lächerliche dieses, seinem heiligen Stande so ungemässen Aufzugs.

Wir nehmen hier den Schluss des zweiten Actes an, und weisen dem ersten die Eingangsscenen zu. Am Beginne des dritten Actes hält unser frommer Abenteuerer vor dem Hause des Mädchenwirthes, in der Stadt Assos, und fordert Unterkunft für sich und sein Pferd. Eingelassen, bietet er dem Wirth sein letztes Gold (unum solidum), wenn er ihm die schöne Maria zuführe:

Wirth. Herbei, Marie, mit schnellen Schritten,
Und zeig' dich unserm Neophyten! [2])
Maria (drinnen). Ich komme schon.
Abraham (beiseit). Wie soll — o Grauen!
Ich die als Buhlerin nun schauen,
Die ich in stiller Einsamkeit
Erzog zu frommer Sittsamkeit?
Doch nicht verrathen darf den Schmerz,
Den bittern, der es nagt, mein Herz.

1) Bendixen's Uebersetzung von Hroswitha's drei letzten Komödien haben wir nicht erlangen können. — 2) tuique pulchritudinem nostro neophyto ostende.

Die Thränen, die in's Aug' mir dringen,
Muss ich bekämpfen, niederzwingen.
Und täuschen mit erlogner Freud
Mein inneres Weh und Herzeleid.

„Sed non est tempus ut profigatur in facie, quod tenetur in corde. Erumpentes lachrymas viriliter stringo et simulata vultus hilaritate internae amaritudinem moestitudinis contego."

Den weiteren Verlauf kennt man bereits aus der Inhaltsangabe. Nur die ergreifende Wiedererkennungsscene wollen wir in reimlose Prosa, womit der Leser vorlieb nehmen möge, übertragen. Nachdem der Einsiedler die Maske mit dem Worte hatte fallen lassen: „O meine Pflegetochter, Theil meiner Seele, Maria, erkennst du den Greis, der dich mit väterlicher Liebe erzog; dich dem eingebornen Sohne des himmlischen Königs vermählte?" — ruft Maria: „Wehe mir! Mein Vater und Lehrer Abraham ist es, den ich sprechen höre!" — Abrh. „Was hast du Kind?" — Maria. „Ach des Elends!" — Abrah. „Wohin entschwand jenes holde, engelgleiche Sprechen, das dich sonst geziert?" — Maria. „Es ist dahin, dahin auf immer!" — Abrh. „Dein jungfräuliches Schamgefühl, deine wunderbare Sittsamkeit, wo sind sie?" — Maria. „Verloren, weh! unwiederbringlich verloren!" — Abrh. „Welche Vergeltung, kehrst du nicht um, steht dir bevor? auf welchen Lohn darfst du hoffen, du, aus des Himmels-Höhen hinabgestürzt in Höllentiefe?" — Maria. „Oh!" — Ist das nicht Gretchen im Dom?

Abrh. „Warum entflohst du vor mir, verliessest du mich? Warum verschwiegst du mir dein Verderben? mir, der ich mit meinem Freunde Ephrem für dich hätte beten können und Busse thun?" — Maria. „Nachdem ich in Sünde gesunken war, wagte ich nicht mehr, deiner Heiligkeit zu nahen." — Abrh. „Wer darf sich von Sünde freisprechen, ausser Ihm allein, der Jungfrau Sohn?" — Maria. „Niemand." — Abrh. „Sündigen ist menschlich; in der Sünde verharren, teuflisch. Nicht der wird mit Recht getadelt, welcher unversehens hinfällt; nur den trifft gerechter Vorwurf, der es versäumt, sich zu erheben so schnell wie möglich." — Maria. (hinstürzend). „Weh mir, Unglückseligen!" — Abrah. „Was wirfst du dich zu Boden? Warum liegst du reglos da? Erhebe dich! Vernimm, was ich dir sagen will!"

— Maria. „Von Entsetzen ergriffen, sank ich hin, weil ich die Gewalt deiner väterlichen Ermahnung nicht ertragen kann.“ — Abrh. „Beachte meine Liebe zu dir, und entschlage dich der Furcht.“ — Maria. „Ich vermag es nicht.“ — (Er hilft ihr empor.) Abrah. „Warum senkst du den Blick zu Boden und hältst mit deinem Worte scheu zurück?“ — Maria. „Mein Schuldgewissen bannt und fesselt Blick und Wort.“ — Abrh. „Verzage nicht, meine Tochter! Erhebe dich aus dem Abgrund der Verzweiflung, und versenke dein Hoffen in Gott!“ — Maria. „So tief wie das Unmaass meiner Sünden ist meine Verzweiflung.“ — Abrh. „Schwer sind deine Fehle, aber die Barmherzigkeit Gottes wiegt sie auf.“ — Maria. „Könnte ich hoffen auf Seine Gnade, ich würde sie zu verdienen streben durch innige Reue.“ — Abrh. „Um der Mühsale willen, die ich deinethalb erduldet, lass' von dieser verderbenvollen Verzweiflung, der denkbar grössten Schuld, die man begehen kann! Unrettbar sündigt, wer an Gottes Barmherzigkeit verzweifelt; denn wie ein Kieselfunken das Weltmeer nicht in Flammen setzen kann, so vermag die bittere Herbigkeit all' unserer Vergehen nicht die Süsse der göttlichen Mildherzigkeit zu trüben.“ — Maria. „Nicht läugne ich die Fülle göttlicher Gnaden; nur diess fürchte ich, die Maasslosigkeit meiner Schuld bedenkend, dass meine Reue zur Genugthuung nicht ausreichen möchte.“ — Abrh. „Auf mich komme dein Unrecht — kehre nur zurück an den Ort, den du verlassen, und widme dich daselbst den frommen Uebungen wieder, die du unterbrochen.“ — Maria. „In keinem Punkte widerstrebe ich deinen Wünschen, und thue folgsam was du befiehlst.“

Sie enteilt mit ihrem väterlichen Führer dem Hause der Schmach. Ihrem Wunsche, neben seinem Reitpferde zu Fusse einhergehen zu dürfen, giebt er nicht nach. Er hebt sie auf das Ross, das er zu Fusse am Zügel führt. Hier schliesst für uns ein Act wieder; der dritte oder vierte, wenn die Scenen zwischen Wirth, Abraham und Maria, bis diese dem Gaste in die Kammer folgt, dem dritten Acte zufallen. Auf den fünften käme dann selbstverständlich der Schluss, der die Ankunft in der Klause enthält und den freudigen Empfang, den Abraham und die Wiedergefundene vom frommen Miteinsiedler, Ephrem, erfahren. Das den Schluss bildende Begrüssungsgespräch wechseln

die beiden Alten. Mit zartem Feinsinn lässt unsere Dichterin ihre reumüthige Sünderin sich schweigsam dabei verhalten bis zu Ende.

Paphnutius.

Die Bekehrung einer berüchtigten Buhlerin, Namens Thais, durch den Anachoreten Paphnutius [1]) bildet das Thema dieses fünften Drama's unserer Klosterjungfrau. Die Buhlerin hatte die edelsten Jünglinge in ihre Netze verstrickt und durch ihre theuer verkauften Gunstbezeugungen ein grosses Vermögen erworben. Behufs der Bekehrung bedient sich Paphnutius derselben Methode, die wir Vater Abraham befolgen sahen. Paphnutius begiebt sich aus seiner Einöde in die Stadt, wo die Buhlerin Hof hielt. Ein junger Mensch, dem er begegnet, zeigt ihm ihr Haus. Sie nimmt den vermeinten Galan freundlich auf und weist ihm ein abgelegenes Zimmer an, von dem, wie sie sagte, Niemand wisse, als sie und Gott. [2]) Diese Aeusserung fasst der eifrige Bekehrer sogleich auf, um ihr vorzustellen, ob sie sich nicht schäme und scheue, so viel Schändliches vor den Augen Dessen zu begehen, der Alles sehe. Das gleiche Motiv versteht unsere erfinderische Dichterin mit feiner Kunst verschiedentlich zu färben. Hier ist es die Sünderin, die den tiefergriffenen und erschütterten Bekehrer fragt: „Was erbebst du? Veränderst du die Farbe? Warum fliessen die Thränen?“ — Paphnutius. „Dein Uebermuth macht mich schaudern. Dein Verderben beweine ich. Du berufst dich auf Gott und richtest so viele Seelen zu Grunde!“ — Thais. „Weh über mich Unselige, weh!“ — Paphnut. „Um so gerechter trifft dich Verdammniss, je übermüthiger und wissentlicher du Gottes Majestät beleidigst.“ Abraham's Ermahnungen und Strafworte, der eine Verführte, Verirrte, seines Bruders Tochter und sein Pflegekind, auf den Weg des Heils und der Tugend zurückzuführen hatte: wie ganz anders, wie liebreich milde und

1) Acta Sanctor. Oct. t. VI, p. 223. Zeit der Handlung: erste Hälfte des 4. Jahrh. Ort: Einsiedelei des Paphnutius, nahe an der ägyptischen Wüste; dann in Alexandrien. — 2) tam secretum, ut ejus penetrale nulli, praeter me, nisi Deo, sit cognitum.

trostesstark drangen sie in das verzagte Herz der Verzweifelten. Paphnutius hat eine üppige, in Lastern und Ausschweifungen hoffärtig, wie eine Königin mit ihrem Hofstaat, prunkende Buhlerin vor sich. Einer solchen gilt es, mit feurigen Ruthen und Redeblitzen das Gewissen schärfen. Uns aber muss gerade die Aehnlichkeit der Situation als Prüfstein für Hroswitha's Talent zur Charakteristik gelten, und den scheinbaren Erfindungsmangel der Geist und das Verständniss innerer Motivirung aufwiegen, dieses eigentlichen Grundquells schöpferischer Erfindsamkeit in der Kunst. Die reichere, tiefere, dialektische Entwickelung solcher inneren Situations- und Charakter-Conflicte bleibt freilich einer höchsten Kunstreife vorbehalten. Sollten aber die frühen Keime dieser dereinstigen Vollreife darum weniger hoffnungsreich erscheinen, weil sie der fromme Dichtergeist eines Mädchens im X. Jahrh. ausgestreut?

Thais. „Zeige mir, mein Vater, wie ich diese Versöhnung mit Gott verdienen mag?" — Paphnut. „Verachte die Weltlust, fliehe den Verkehr leichtfertiger Buhlen!" . . . — Thais. „Gönne mir nur so viel Zeit, dass ich die Habe, die ich gesammelt, herbeischaffe" . . . — Paphnut. „Zu welchem Zwecke?" — Thais. „Um sie den Flammen zu übergeben und in Asche zu verwandeln." — Paphnut. „Wesshalb?" — Thais. „Damit ein Besitz nicht erhalten bleibe, an welchem meine Schande klebt, und der Niemand zum Heile gedeihen kann, weil er um den Preis der Versündigung gegen Gott erworben ward."

Die rasch erfolgte Veränderung in den Gesinnungen der Thais mag man vom Gesichtspunkte dramatischer Kunst und Knotenschürzung, als zu jäh und übereilt betrachten. Man könnte der Bekehrung einen grösseren Aufwand an vorgängigen Prüfungen und Kämpfen wünschen. Der Ausgang aber, die Gattung des Drama's, die Intention: Gottes Gnadenkraft im Maasse der Bussfertigkeit zu verherrlichen, rechtfertigt die Dichterin, wenn sie, bei einer solchen Collision zwischen weltlichem Kunstgeschick gleichsam, zwischen sinnreich spannender Hinhaltung und ihrer höchsten Tendenzidee, einer Läuterung nämlich durch christliche Buss- und Glaubenskraft, sich für letztere entschied. Die grössere Kunstfertigkeit im Knotenknüpfen und Lösen, im Verwickeln und Verschränken äusserer und innerer Motive, weit ent-

fernt für den tiefern poetischen Gehalt eines Drama's zu zeugen, bekundet blos die grössere technische Meisterschaft, ein gewandteres Combinationsvermögen, eine glänzendere Virtuosität, die ihre Kunstberechtigung und Weihe erst von der Macht poetischer Anschauung und von der Fülle und Stärke der Läuterungstendenz empfängt. In der Kunst, am entschiedensten im Drama, ruht der poetische Schwerpunkt in der Tiefe der kathartischen Idee. Für Hroswitha und ihre Zeit fällt aber die poetisch-geschichtliche Läuterungsidee mit der ascetisch-religiösen, mit der Sühne und Bussverklärung durch Gottes Liebesgnade zusammen. Eine solche Anschauung primitiver, aus dem Zeitbewusstseyn hervorblühender Mysterienpoesie schliesst eine kunstreich verwickelte Handlung so unbedingt aus, dass diese den poetischen Lichtkern nur verdunkeln und trüben könnte.

Thais führt ihren Entschluss aus. Sie bringt alle ihre Kostbarkeiten zusammen und verbrennt sie vor den Augen ihrer Liebhaber und Anbeter auf einem Scheiterhaufen. Frei von allen Beziehungen zum Weltwesen und seinen Wirren, überlässt sie sich gänzlich der Führung des Paphnutius, welcher sie in ein Kloster bringt. Hier wird sie in eine Zelle eingeschlossen, die nur eine Oeffnung hatte, wodurch man ihr die zur Lebensfristung unentbehrlichste Nahrung reichte. Mit diesem Zellengefängniss verglichen, ist das zu Moabit ein Lustschloss, ein Trianon, ein klein Paris. In einem solchen freigewählten Zustande bleibt die reumüthige Thais, unter der Aufsicht einer strengen Aebtissin, volle drei Jahre, sich der peinvollsten Busse unterziehend, die nur ein zärtliches Wesen von solcher Vergangenheit über sich verhängen kann. Selbst dem hartkasteiten Paphnutius ging die Büssung der armen Sünderin zu Herzen. Doch wünscht er vorerst die Meinung seines Mitbruders, des berühmten Eremiten, des hl. Antonius, darüber zu hören, den er desshalb in der Wüste von Thebaïs aufsucht. Inzwischen hatte schon ein Schüler vom Bruder Antonius eine Erscheinung gehabt, welche sich auf die Anfrage des Paphnutius bezog. Er hatte im Himmel ein prächtig zubereitetes Bette gesehen, zu dessen Bewachung vier Jungfrauen, die mit allem himmlischen Glanze umgeben waren, bestellt worden. Der Schüler dachte sich, eine solche Herrlichkeit könne nur für St. Antonius, seinen Lehrer, zubereitet seyn. Eine Stimme

aber hilft ihm aus dem Traum, welche ihm deutlich verkündet: „Diese Pracht und Herrlichkeit sey für keinen Andern, als für die Buhldirne, Thais, bestimmt und eingerichtet. Als Paphnutius diese Mittheilung vernommen, eilte er, die Büsserin aus ihrem jammerwürdigen Zustande zu befreien. Vierzehn Tage nach ihrer Erlösung giebt sie, entkräftet durch Fasten, verpestete Luft und dreijährige Regungslosigkeit in ihrer Gefängnissenge, den Geist auf. Wie mochte der Armen das himmlische Bett nun schmecken. Ihre gottergebene Bussseligkeit bezeugt noch am Schlusse die Unterredung mit ihrem Bekehrer, Paphnutius, bevor sie das Gefängniss verlässt. Paphnut. „Reiche mir die Hand, damit ich dich hinausführe." — Thais. „Entziehe mich, ehrwürdiger Vater, diesem schmutzig-dumpfen Aufenthalte nicht; lass mich hier meine Sünden abbüssen." — Paphn. „Es ist Zeit, dass du wieder dich des Lebens erfreuest, denn Gnade vor Gott hat deine Busse gefunden Noch vierzehn Tage, und du wirst die sterbliche Hülle ablegen, und durch des Himmels höchste Gunst zu den Sternen eingehen." — Thais. „O dass ich nur würdig befunden würde, in einem gelindern Fegefeuer mich von meinen Sünden zu reinigen. Wie dürfte ich, im Bewusstseyn meiner schweren Schuld, hoffen, theilhaftig zu werden der ewigen Seligkeit?" . . . — Paphnut. „Gottes Allbarmherzigkeit will lieber verzeihen als strafen." — Thais. „Verlass mich nicht, ehrwürdiger Vater! Stehe mir bei mit Trostesstärkung in der Stunde meiner Auflösung." — Paphnut. „Ich verlasse dich nicht, bis ich, nachdem deine Seele sich himmelwärts erhoben, deinen Leib bestattet." -- Thais. „Nun fühle ich mein Ende nahn." — Paphnut. „So beginne dein Gebet!" — Thais. „Der du mich erschaffen, gnädiger Gott, erbarme Dich meiner, und lass die Seele, die Du mir eingeathmet, in Frieden eingehen zu Dir." Sie verscheidet. Der fromme Anachoret schliesst mit einem brünstigen Gebete für ihre glückliche Urständ das erbauungsvolle, tieferweckliche, herzbewegende Passionsspiel.

In der Vasantasênâ hat das indische Drama, „Die Thonkutsche," uns auch ein Bussmädchen vorgeführt, das eine sittliche Umwandelung und Läuterung durch die Liebe erfährt: die Liebe zu einem edlen, tugendhaften, frommen Brahmanen. Auch ihre Liebestreue und Lauterkeit besteht die bittersten, schmerzlichsten

Prüfungen, als deren peinvollste sie nicht den schauderhaften, an ihr selbst von dem verworfensten und verabscheutesten der Menschen versuchten Mord durch Erdrosselung; sondern den schimpflichen Tod ihres unschuldigen Gatten und Seelengeliebten empfindet; seinen Tod durch Henkershand. Wer aber darf jene innerste, aus voller Erkenntniss und Verabscheuung eines sündigen Lasterlebens entsprungene, durch die Folterreue eines die Seele wie mit Fegefeuerqual durchglühenden Schuldgefühls sich offenbarende Läuterungskraft — wer darf eine solche Umwandelung und Umweihung des innersten Menschenwesens vergleichen mit der sittlichen Umstimmung der indischen Hetäre, bewirkt durch eine unfreiwillige Liebesleidenschaft, die, unbeschadet der Lauterkeit der Motive und des Seelenadels, immer doch eine Leidenschaft bleibt; ein unwiderstehlicher, mit der dreifachen Uebermacht von Natur-, Schicksals- und Zaubergewalt wirkender, Ueberlegung, Willen, Rücksichten, Alles dahinreissender Herzenszwang? Dieser dunkele, vom Lichte seiner Selbsterkenntniss nicht durchhellte, dieser fatalistische Punkt bleibt immerdar haften in solcher Wesensumläuterung durch Liebesleidenschaft, sey diese noch so rein und voll selbstaufopferungsseligen Heroismus. Es ist der schwarze Fleck gleichsam, den die Parsenlehre als Erbsünden-Muttermal dem menschlichen Herzen unauslöschlich eingedrückt glaubte. Wie möchten Liebesprüfungen den schwarzen Fleck aus dem Herzen tilgen, die, eine Verkettung von Zufällen und Fügungen, im Vereine mit entgegengesetzten leidenschaftlichen, als Abwehrsmächte wirkenden Gemüthsbewegungen, wie Vasantasênâ's Abscheu gegen ihre Verfolger, verhängt? Nicht aber eine aus qualenvoller Selbstprüfung sich hervorringende Schuld-Erkenntniss und Reue, aus freier Entschliessung dem Herzen auferlegt; auferlegt zur Verherrlichung der Liebe selber, ihres göttlichen Wesens, ihrer ewigen Idee, wie diese lebt in Gott. Einzig nur die Selbstaufopferungs-Feuerprobe, die zwei reine, schuldlose, in Liebesseligkeit vereinte Herzen bestehen, einzig diese Liebesprobe vermag den schwarzen, fatalistischen Fleck auszuglühen; nächst der bussseligen Verklärungsliebe in Gott, einzig und allein die Romeo- und Julia-Liebe, die, gleich jener, ihre Läuterungskraft nicht an äusseren Prüfungen, sondern in sich selbst, in freiinnerlichsten Seelenläu-

terungskämpfen bewährt und erprobt, wie die den Schaudertrank schlürfende Julia. Das Poetischschöne und Weihevolle in Vasantasênâ's Liebe ist ihre Sympathie für einen edlen, hehren, von reinster Menschen- und Tugendliebe frommbegeisterten Mann; ist die Seelenverwandtschaft mit einem so hochgestimmten Geiste, die ihre Leidenschaft bekundet; eine Leidenschaft ganz anderer Art, als die von den französischen Dichtern der dramatischen Hetären-Romantik vergötterte Liebes-Mutterwuth, von welcher ihre in Schande und Frechheit, wie in einem Illuminations-Brillantfeuer, strahlenden Heroinen glühen, als da sind V. Hugo's Marion de Lorme, oder gar die Orgienheldinnen der neuesten, cynisch-schamlosen Hetären-Tragik eines Octave Feuillet, um von den noch heilloser verwilderten Poesie-Schändern, den sonstigen Unzuchts-After-Dichterlingen dieser Schule, zu schweigen, deren Liebesheroinen für noch verächtlichere und erbärmlichere Wichte entbrennen, als sie selber verfehmt und verworfen sind. Man höre doch nur die Phrygische Sibylle dieser Richtung; die grosse Idäische Mutter des Gallischen Romanstyls, deren Wagen Salon-Löwen ziehen, Korybanten in Helmen, Panzer und Frauenkleidern mit Pauken und Schalmeyen umtanzen, und Galli [1], auch Gallantes oder Halbmänner (semiviri) genannt, mit rasendem Jubelgeschrei umjauchzen. [2] Man höre die Verfasserin der Lelia, Valentine und des Spiridion, die Syrische Göttin [3] des mystischen Sensualismus, die Grosse Mutter des begeisterten Ehebruchs, die ihren geliebten Attys (vor der Verstümmelung Sandeau geheissen), in einem Anfalle von grossmütterlicher Zärtlichkeit entmannte und hierauf, was von ihm übrig blieb, in eine Fichte, ihren Lieblingsbaum, verwandelte [4], der Zapfen wegen, die dieser Baum trägt, Symbole unfruchtbarer Zeugungskraft. Diese Thurmgekrönte Göttin [5] des erhabenen Fichtenzapfenstyls streute, hoch-

1) Entmannte Kybele-Priester. — 2) *Μακρόν ἐπεμβοάα γλώσση θρόον οἱ δὲ τρέουσιν, Ἰδαίης ῥιγηλὸν ὅτ' ἐσαίωσιν ὑλαγμόν.* Nicand. Ther. et Alex. pharma. pag. 128 (Schneid. 1792). — 3) Syria Dea. Lipp. dact. I. Nr. 91. — 4) hirsutaque vertice pinus

Grata Deum matri, siquidem Cybeleïus Attis
Exuit hac hominem, truncoque induruit illo.
Ovid, Met. X. 103. ff.

— 5) Muratique caput summum cinxere corona. (Lucret II. v. 606).

ragend auf ihrem Siegeswagen, den Schoosslöwen mit der Trommel in der linken Pfote [1]) zu ihren Füssen, — streute den ersten Samen jener Loretten-Tragik in Kernsprüchen aus, in goldenen Fichtenzapfenkernsprüchen. Einer der goldensten darunter lautet: „O Jüngling, fühlst du dein Herz erglühen von leidenschaftlicher Liebe für ein Mädchen der Freude, schäme dich dieser Liebe nicht! Nähre vielmehr ihr Feuer zu hellodernden Gluthen; denn es ist das wahre heilige Vestafeuer; mein — da ich die Vesta selber bin [2]) — mein Feuer, dessen Flammen du daher ja nicht dämpfen darfst, sondern unablässlich fachen, schüren und unterhalten musst!" [3]) —

Erkenntniss, Erleuchtung durch Erkenntniss und Erforschung der äussern wie der innern Natur; Wissenschaft vom Weltwesen und vom Geiste, der die Welt erfüllt und in uns denkt; Erkenntniss der logischen Verirrungen im Bereich unserer Vorstellungen und unseres Wissens von der Erscheinungswelt; Erkenntniss der sittlich-religiösen Verirrungen in der Gemüthswelt, in der Welt der Begehrungen und Leidenschaften, in der „Welt des Willens": Diese zwiefache Erkenntniss ist die geschichtliche Aufgabe des Menschen; bildet die beiden Brennpunkte in der elliptischen Bahn der Menschencultur. Irrthumsberichtigung in der intelligiblen und sittlichen Welt; Verbesserung und Besserung; Geistes- und Herzensbekehrung. Und jede von beiden hat ihren Beichtspiegel, um uns einer mittelalterlichen Bezeichnung zu bedienen, für Aufzählung der Sünden, behufs der Besserung und „Anleitung" [4]) zum seligen Leben. Die Geistesbekehrung hat ihren Beichtspiegel: in der Philosophie der Wissenschaften; die Herzens- und Willensbekehrung: in der Kunst, in der Dichtkunst vor Allem, und am bestimmendsten, beweglichsten, bilder- und bildungsmächtigsten: im Beichtspiegel der dramatischen Dichtkunst. Wie ihren Beichtspiegel, so haben beide Berichtigungen und Bekehrungen zur Wahrheit ihr gottbegeistertes Pathos: Die Liebe zur Wahrheit. Der Heide Pontius Pilatus wusste als Repräsentant des Heidenthums, überhaupt

1) Ezech. Spanh. de Vesta ac Prytanibus. T. V. Graevii. Thes. antiq. Romanor. pag. 660 D. — 2) Macrob. Sat. 1, 12. Lucret. II. v. 598. — — 3) G. Sand, Anton. p. 139. 2. éd. 1864. — 4) Mone a. a. O. S. 108.

von der wahren Liebe nichts, daher auch nichts von der Liebe zur Wahrheit. Wie hätte er von der Wahrheit etwas wissen wollen, die für ihn eine ewig offene Frage blieb, eine blinde Niete. Sapientia prima stultitia caruisse [1]) — selbst dieser, eine negative Weisheit oder Wahrheitswissenschaft lehrende Poetenspruch seines Landsmanns ging nicht in Pontius Pilatus' Landpfleger-Schädel. Viel weniger der Spruch des allergrössten Liebeshelden der Wahrheit, an den der Landpfleger seine Frage richtete — der Spruch: „Ich bin der Weg und die Wahrheit." Der Weg, der die Liebe ist, die gradeswegs zur Wahrheit führt, welche Gott selber ist. Liebe, Wahrheit und Einkehr in Gott sind die drei Hypostasien, die Dreifaltigkeitsmächte der Weltgeschichte, die eine durchgängige Bekehrungsgeschichte. Liebe, Wahrheit und Einkehr in Gott verschmelzen in der Gottesschauseligkeit der katholischen Mystiker des 13. Jahrh., des grössten derselben zumal, des Franciscanermönches Bonaventura († 1274), genannt Doctor Seraphicus. Als theologisch-lieblichste Personification von Bonaventura's mystisch extatischer Gottesbeschauung erscheinen jene drei himmlischen Geschichtsmächte in der Gestalt von Dante's: Beatrice. Liebe, Wahrheit und Einkehr in Gott — bildet diese Dreiheiligkeit nicht auch den Inhalt von Hroswitha's Bekehrungs-Dramen? Im Paphnutius so deutlich gesondert in ihrer Dreigestalt, dass die Exposition des Stückes der Wahrheit, in Form einer Theorie derselben, die Ehre giebt, indem sie, die Exposition, siebenhundert Jahre vor Leibnitz, über dessen prästabilirte Harmonie, speculativer freilich als dramatisch, den Einsiedler Paphnutius seinen Schülern einen gar merkwürdigen Vortrag halten lässt:

Paphnut. „Gleichwie die grössere Welt (major domus, Makrokosmus) aus vier entgegengesetzten Elementen besteht, die aber gleichwohl, dem Plane des Weltschöpfers gemäss, zu harmonischem Einklang zusammenstimmen [2]): so vereinigen sich im Menschen (in der kleineren Welt) noch weit widersprechendere

1) Hor. Ep. 1, 1. v. 41. — 2) Ad votum creatoris secundum harmonicam moderationem concordantibus. Hroswitha entlehnte ihre Harmonienlehre u. deren Beziehungen aus den Schriften des Cassiodorus, Martianus Capella, insbesondere aus des Boethius Werke De Musica. Lib. I. c. 2.

Bestandtheile zu vollkommner Harmonie." — Schüler. „Giebt es denn etwas noch Entgegengesetzteres als die Elemente?" — Paphnut. „Freilich wohl: Seele und Leib . . . Wie die verschiedenartigsten Klänge, harmonisch verbunden, sich zu lieblicher Musik vermählen: so verbinden sich diese widertönenden Elemente zu gleichgestimmtem Einklang." Sollte nicht auch dieses scheinbar ausser allem Zusammenhange mit dem Stücke sich ankündigende pythagoräisch-kosmologische Präludium, sollte es nicht dessenungeachtet in das Grundthema einstimmen, das ja eben einen solchen Gleichlaut, eine solche Concordanz entgegengesetzter Elemente in der Aufnahme einer Verirrten in die Harmonie ewiger, allumfassender Liebe veranschaulichen will? Einer Liebesharmonie, die als innigste Durchdringung und Vermischung jener beiden scheinbar sich ausschliessenden Grundbestandtheile des Menschenwesens zum gottmenschlichen Erlöser und Löser aller Dissonanzen, zum himmlischen Harmoniker, die als vollkommenste Einheit der beiden Naturen in Ihm zu geschichtlicher Erscheinung kam; in Ihm, dem eigentlichen Helden dieser sechs göttlichen Komödien.

In der sechsten und letzten:

Glaube, Hoffnung und Liebe [1],

erhebt sich für uns diese Hypostasirung der drei geschichtsharmonischen Weltseelenmächte zur höchsten, geistigsten Spitze. Die drei Grundmächte aller wesenseinheitlichen Wechselwirkung oder vorherbestimmten Harmonie zwischen Himmel und Erde, Geist und Materie, Sinnlichem und Uebersinnlichem, Göttlichem und Menschlichem; die Grundgedanken zugleich in Hroswitha's sämmtlichen Komödien treten hier als Personen auf, in Gestalt dreier Mädchenkinder von zwölf, zehn und acht Jahren, Fides, Spes und Charitas, die mit ihrer Mutter, Sapientia [2], der Götterverachtung angeklagt, durch den Märtyrertod eingehen in das ewige Leben, in den Urquell aller Harmonien und Beseli-

1) Fides, Spes et Charitas. — 2) In der Märtyrergeschichte als wirkliche Personen und Glaubensmärtyrer aufgeführt. (Act. Sanctor. August. t. I. p. 16.)

gung, in Gott; in den Gott der Allliebe und Versöhnung, in Christum, als den sich der Allbarmherzige der Welt offenbart, um sie zu erheben aus der Selbstvergötzung; aus der entgeisteten, gottlosen Versunkenheit in der einen, der thierischen Hälfte jener beiden, das menschliche Wesen bildenden Bestandtheile; um sie aus der Versunkenheit in dem Kothe selbstsüchtiger Fleischlichkeit zu erlösen und zurückzuführen zu der schönen, herrlichen Harmonie von Leib und Seele; zum gottmenschlichen Einklang beider Naturen, mittelst Läuterung und Lichtung des Körperlichen, des thierisch-selbstischen Ich, durch den Geist, und, dieser in seiner geschichtlichen Hypostasie oder dreieinigen Wesenheit gedacht: durch Erkenntniss, Freiheit und Liebe. Erkenntniss, als Wahrheits-Erkenntniss; der Wahrheit, dass Gott die Wahrheit — theologisch ausgedrückt: Glaube. Freiheit, als ungehemmtes und unhemmbares Erstreben dieser Erkenntniss; Wissens- und Gewissensfreiheit, sich bewährend und verwirklichend durch unbeschränktes Sichselbstbestimmen und Handeln im Geiste dieser Freiheit, dieses Erathmens, dieser Aspiration, dieser Einathmung und Aufnahme Gottes als Wahrheit in unser Wesen — theologisch ausgedrückt: Hoffnung, die nichts anderes besagen will, als solche Sehnsucht nach Gott und Erschmachten seiner Ankunft und seines Reiches; Hoffnungszuversicht auf Erfüllung der bevorstehenden Befreiung durch den Geist. Keine überweltlich-jenseitige Erfüllung ist gemeint; sondern eine Erfüllungs-Zuversicht, gestützt auf verheissene, von Hroswitha und ihrer Zeit täglich erwartete Wiederkunft des Herrn in dieser Welt, der erscheinen wird, um ein Ende zu machen dem Satansreiche des „Fürsten dieser Welt“ [1], und dem Reiche derer, so in Satan's Namen und von Satan's Gnaden die „Propheten tödten“ [2], wie in dem sechsten von Hroswitha's Märtyrerspielen Kaiser Hadrian die drei Mädchenheiligen, die Schutzheiligen aller Propheten, die dreieinigen Schutzheiligen und Schutzengel der Welt selber, peinigen und tödten lässt: Glaube, Hoffnung und Liebe. Auch die jüngste der drei Schwesterseelen unbarmherzig martern und tödten lässt: die holdinnige, süssherzige Liebe; das achtjährige Mägdelein, die Charitas, die

1) Joh. XII, 31; XIV, 30; XVI, 11. — 2) II. Kor. IV, 4; Ephs. II, 2.

für die weltliche Poesie, auch dem Namen nach, keine andere ist, als für die Theologie, was selbst jenes marktläufige Sprüchlein der profan-poetischsten oder poetisch-profansten aller Nationen bezeugt, das Sprüchlein: „De la pitié à l'amour il n'y a qu'un pas.“ Wäre sie minder profan, sie würde auch diesen faux pas sich erspart, und in Pitié und Amour ein und dasselbe gottmenschliche Wesen, die Liebesbarmherzigkeit, das süsse Kinderherz, Hroswitha's Charitas, erkannt haben.

Die drei kleinen Schwestern werden eine nach der andern, wie im Dulcitius, in peinliches Verhör von Kaiser Hadrianus und seinem Haus- und Hofmeister, seinem Dulcitius, genommen, welcher hier Antiochus heisst, aber, je nach Zeiten, Kaisern und Räthen der Krone, nur den Namen wechselt. Beim ersten Anblick der zarten Mägdelein sagt der Kaiser dem Minister leise: „Die Schönheit jedes einzelnen der Mädchen erregt mein Erstaunen; doch kann ich auch ihr seltsames Wesen nicht genug bewundern.“ Antiochus aber bläst ihm in's Ohr: Sire, méfiez vous des premiers sentimens car ils sont toujours bons: „Lass jetzt das Bewundern und zwinge sie, den Göttern zu opfern.“ Der Kaiser wendet sich an die Mutter, und fragt nach Abstammung und Herkunft. „Die Fürsten des erlauchten Griechenlands“ — sie meint die Fürsten des Geistes — „waren meine Ahnen, und ich heisse Sapientia.“ — Hadrianus. „Wie alt sind die Mädchen?“ — Sapientia (zu den Kindern). „Wünschet ihr, meine Töchter, dass ich diesen Thoren in der Arithmetik Bescheid lehre?“ Die Aelteste, Fides, ist damit einverstanden. Nun zeigt ihm die Mutter, dass er nicht Drei zählen kann, und entwickelt ihm, der pythagoräischen Methode gemäss, mit Hülfe der Zeitrechnung nach Olympiaden und Lustra, dass ihre jüngste, die Charitas, zwei Olympiaden, die mittlere, Spes, zwei Lustra, die älteste, Fides, drei Olympiaden zähle. Etwas deutlicher, wenn ich bitten darf, erinnert der Kaiser, denn die Arithmetik ist nicht meine starke Seite. Expone enucleatius, „sonst capir' ich's nicht“: alioquin non capit meus animus. Mutter Sapientia entwirrt ihm den Knäuel so gründlich, dass Hadrian in eine gelinde Transpiration kommt und ausruft: „In welches weitläufige, scrupulosverfitzte Rechenexempel hat mich das Alter der lieben Kleinen da hineinverwickelt!“: O quam scrupulosa et plexibilis questio ex

istarum aetate infantularum est orta! Dass Tyrannen und ihre Ohrenbläser in der Regel „dumme Teufel" sind, ist der Humor auch dieser Verhörscene. Ergo ubi prava stultitia, hic summa est insania. [1]) D. h. der Teufel ist eo ipso auch dumm, und verfällt selbst in einem hochernsten Märtyrerdrama, und schon im 10. Jahrh., dem komischen Humor. Hadrian wird immer teuflischer und immer dümmer: Meine Götter angebetet — oder du sollst es am Kreuze bereuen! Si reniteris, tormentis afficieris. — Sapient. „Den Körper magst du mit Foltern bestürmen, die Seele zu zwingen vermagst du nicht." Dem Hausminister schwillt schon der Kamm blau vor Zorn und Verlangen nach einem guten Mittagsmahl: Antiochus. „Der Tag vergeht, die Nacht bricht heran, jetzt ist nicht Zeit zu hadern, sondern Essenszeit": — non est tempus altercandi, quia instat hora coenandi. Und befiehlt den Soldaten, die Verbrecherinnen bis auf weiteres in strenger Haft zu halten und scharf zu bewachen. — Sap. „Theuere Kinder, Herzenstöchterchen, Geliebteste, erbanget nicht ob der Kerkerhaft; lasset euch durch die angedrohte Folter nicht schrecken." — Fides. „Erbeben auch unsere kleinen Körper vor den Martern, so wankt der Geist doch nicht, aufblickend froh zu Gott." So spricht die Mutter jedem der Mägdlein Trost zu, und jedes stärkt ihr Herz durch Ergebung in Gottes Willen; jedes gar anmuthig nach seinem Charakter. Sap. „Euer Verhalten erquickt mich mehr, meine Kinder, als nektarsüsse Himmelskost." — Spes. „Send' uns nur vor des Reiches Tribunal, und du wirst sehen, Mutter, wie muthbeseelt wir sind." — Sap. „Diess nur wünsche ich einzig, durch euere Unschuld und euer Märtyrthum verherrlicht euch zu sehen und gekrönt." — Charit. „Lasset uns dahin mit verschränkten Händchen schreiten, und so verwirren das Antlitz des Tyrannen." — Sap. „Gelassen harret, bis unsres Aufrufs Stunde naht." — Fides. „Ungerne tragen wir die Zögerung, doch fügen wir uns drein." — Antiochus hat mittlerweile getafelt, und lässt die Gefangenen wieder vorführen. Der Kaiser ermahnt sie zur Nachgiebigkeit; sein Minister ihn: kurzen Process zu machen. Behalten wir diese schon in Hroswitha's Dramen stehende Figur eines Minister-Intriganten im Auge. Sie

1) Hor. Sat. II, 3. v. 220.

kehrt in den Mysterien unter der Maske des Bösen selber, als Hanswurst-Teufel und höllischer Einbläser, wieder, und erbt fort als das eiserne Vieh der Weltgeschichte, wie der Bretter, die sie bedeuten. Hadrian, den zuweilen menschliche Regungen beschleichen, fragt seinen Minister: ob er die Mutter straflos ziehen lasse? Nequaquam! krächzt Antiochus: „Die Kinder lass umbringen, und die Mutter durch den Anblick der Leiden foltern.“ — Hadr. „Ich will thun nach deinem Rath.“ (Faciam, quae hortaris). — Antioch. „Dann setzest du's auch durch. Nur nicht nachgeben, Majestät!“ — Hadrian. (zu Fides). „Schau empor zu dem ehrwürdigen Götterbilde der grossen Diana und bringe der heiligen Göttin Opferspende dar, auf dass sie auch dir gnädig sey.“ — Fides. „O thöricht kaiserliches Ansinnen, das ich nur verachten kann!“ — Hadr. „Was murmelst du hohnlächelnd vor dich hin? Wem gilt dies trotzige Stirnenrunzeln?“ — Fides. „Deiner Thorheit lach' ich und spotte deiner Unvernunft.“ — Hadrian. „Meiner?“ — Fides. „Deiner!“ — Antioch. „Des Kaisers?“ — Fides. „Des Kaisers.“ — Ant. „O Frevel!“ — Fides. „Was kann es Thörichteres, was Unvernünftigeres geben, als seine Zumuthung, dass ich den Schöpfer der Welt verachten, und Ehrfurcht Bildern erzeigen soll, Bildern von Holz, Koth oder Metall?“ — Ant. „Ei, und nicht höchster Wahnsinn wär' es, nicht der grösste Aberwitz, den Gebieter der Welt, den Kaiser, einen unvernünftigen Thoren zu schmähen?“ — Der Strohkopf begreift nicht, dass Gebieter der Welt, die blos herrschaftstoll, vom Teufel besessen sind; und dass nur solche die rechtmässigen Gebieter, die das Rechtmässige fordern und gebieten; solche nur der Ehrfurcht und des Gehorsams würdige, legitime, d. h. gesetzmässige Herrscher, die den Gesetzen gemäss herrschen und gebieten; alle andern aber Teufelsknechte sind, vom bösen Geist Regierte, denen man statt einer Krone eine Eismütze auf den Kopf setzen muss, und sie selbst, statt auf den Thron, in ein Sitzbad von Eiszapfen, spitz und scharf wie ihre Bajonette. Hätte der Antiochus dafür Sinn und Gehirn, er würde die Ausdrücke der zwölfjährigen Märtyrin gelinde, schonungs- und rücksichtsvoll finden; nicht aber darob, als über ein foltertodeswürdiges Majestäts-Verbrechen, „Zeter“ und „o nefas!“ schreien. Die grössten Majestätsverbrecher, es sind die Antiochuse selber, die ihre Herren

und Gebieter zu Majestäts-Verbrechern machen; zu Verbrechern an der Majestät des Gesetzes, der Vernunft und der Rechte ihrer Völker.

„Herbei ihr Centurionen!" ruft der kaiserliche, von seinem Antiochus zum Majestätsverbrecher an der Menschheit aufgestachelte Wütherich — „herbei, und schneidet mir abwechselnd Riemen aus der Haut dieser Lästerin!" Das kitzelt den Antiochus, und grinsend fragt er die Gegeisselte: Ob sie noch mehr Lästerungen im Vorrath habe. Fides. „Die Geisselhiebe heissen mich nicht schweigen. Ich fühle keinen Schmerz." — Hadr. „Spannt sie auf einen glühenden Rost, dass sie der Feuerdampf verzehre!" Antiochus freut sich schon auf den Braten. — Fides. „Was du zu meiner Qual ersinnst, wandelt sich in Lust und Freude mir. Auf dem Feuerroste fühl' ich sanft mich schaukeln wie in einem leichten Kahn." — Hadr. „In einen Kessel voll siedenden Pechs mit der Rebellin!" — Fides. „Freiwillig spring' ich selbst hinein." Sie thut es. „Wo sind nun deine Drohungen? Unverletzt schwimme ich spielend in der siedenden Flüssigkeit, und statt peinvoller Gluth empfinde ich die Frische kühlen Morgenthaues." Den Zeitvorstellungen gemäss wird hiermit nur der tiefe, von körperlichen Peinigungen unberührte Seelenfrieden, die Gemüthsfreiheit eines gottbegeisterten Bewusstseyns geschildert, wovon alle Blutzeugen der Wahrheit erfüllt waren, die für eine heilige Sache litten und starben, sey es auf dem glühenden Roste langjähriger Kerkerqual, oder im siedenden Pechkessel der Zuchthausschmach unter Dieben und Mördern. Die beiden Folterknechte, der Kaiser nämlich und sein Minister, sind mit ihrem Latein zu Ende. Hadr. „Antiochus! was nun?" — Antioch. „Verhüten, dass sie uns nicht entwische." Hadrian weiss hiefür kein sichreres Mittel als Köpfen: Capite truncetur. Dann besteht sie gewiss nicht mehr auf ihrem Kopfe, meint Antiochus, der nicht wissen kann, wie einem beim Köpfen zu Muthe ist, da er kopflos schon zur Welt gekommen. „Nun" — ruft Fides — „gilt es jubeln, nun im Herrn jauchzen." — Sap. Christus, des Teufels unüberwindlicher Besieger, verleihe Dulderstärke meinem Kinde!" — Fides. „Geliebte Mutter, nimm Abschied von deiner Tochter; drücke den letzten Kuss auf die Lippen deines erstgebornen Kindes, und betrübe dein Herz nicht, weil ich eingehe in den

Schooss ewiger Seligkeit." — Sap. „Tochter, theueres Kind! Nicht jammervolle Betrübniss verstört mein Herz. Ich küsse Mund und Augen, frohlockend in Thränen und flehend zu Gott: dass du unter dem Streiche des Henkers das Mysterium deines Namens (fides) bewahren mögest." Der gegenseitige Abschied der Schwestern ist eben so himmlisch rührend und thränenvoll heilig. Fides fordert selbst den Scharfrichter auf, sein Amt zu üben. Die Enthauptung ist erfolgt und die Mutter drückt nun das Haupt an ihre Lippen, es bedeckend mit schmerzseligen Küssen und Zähren. Titus Andronicus, selbst Macbeth und Lear, sind nicht minder blutig, aber unvergleichlich schaudererregender und scenisch grausenvoller. Denn in ihnen durfte nicht mehr das Moment religiös-tragischer Extase zur Empfindung kommen, das vielmehr der als geschichtliches Walten durch jene Tragödien ergossene Gottesgeist aufsaugen gleichsam, und in Schmerzensschauer auflösen musste, die, im Maasse ihrer Unseligkeit, trostkräftig wirken, und die Bedeutung der in den Namen unserer vier Glaubens-Heldinnen symbolisirten tragischen Versöhnungsmächte als historische, nicht als theologische Hypostasien; als Gestaltungsideen geschichtlicher Zukunftsentwickelung, nicht als abgeschlossene Seligkeitsvollendung für ein überweltliches Jenseits, ahnen lassen, und in Vernunft und Gemüth durch die gewaltigsten Erschütterungen eine geistige Schauempfindung solcher geschichtlichen Sühne erregen, ähnlich wie, nach der Schwingungstheorie, die Aethererschütterung mit einer physischen Lichtempfindung das Sehorgan durchzittert.

Nun nimmt Kaiser Hadrian das zweite Schwesterchen, die zehnjährige Spes, in's Gebet. Kaiser Hadrian ist zwar hier nur ein Legendenkaiser; vielleicht aber desshalb eben um so poetischer, denn er wird dadurch ein Gattungskaiser, ein Kaiser καθόλου, was bekanntlich Aristoteles jeder poetischen Charakterfigur zur Pflicht macht. Unser Hadrian ist der Cosifantutti-Kaiser, der also auch den geschichtlichen Hadrianus, den Landsmann König Philipp's II. vertritt, von welchem Schiller's Marquis Posa Gedankenfreiheit, und wie oft schon, dringend verlangt, die aber bis heute noch immer nicht von König Philipp bewilligt worden, blos weil auch er eine Gattungsfigur ist. Oder doch wenigstens nur mit dem stillschweigenden Bescheide bewilligt worden: Ge-

danken sind zollfrei — so lange sie nämlich in den Köpfen eingeschlossen bleiben, anderenfalles werden diese eingeschlossen; es sey denn, dass ihnen hinterrücks von einer Büchsenkugel König Philipp's bleierne Gedankenfreiheit in Gnaden bewilligt wird, wie Marquis Posa an sich selber erfahren. Züge von König Philipp von Spanien finden sich daher auch in Kaiser P. Aelius Hadrianus aus Spanien. Dieser war feige, wollüstig und misstrauisch wie Philipp II., und wenn er gerade Durst hatte, auch blutdürstig wie Philipp, was die vielen meuchlerischen Hinrichtungen, u. a. die seines eigenen Schwagers, Servianus, bezeugen. Wie Philipp II. die Protestanten und Juden, so hasste, verfolgte Hadrian die Juden, seine Protestanten, und würgte auch unter ihnen so toll, wie nur Philipp unter den Niederländern, als die Juden aus Anlass des Schweines sich empörten, das ihnen Kaiser Hadrian über das Stadtthor meisseln liess als judenfeindlicher Kunstfreund und geschmackvoller Kunstbeschützer; wovon, ausser diesem Schwein, er selbst unverwerfliche Beweise in den Tempeln und Statuen geliefert, die er seinem vergötterten Buhlknaben, Antinous, weihte. In den Christen hasste und verfolgte Hadrian eigentlich auch nur Juden, eine Art von Reformjuden, für die er sie, und nicht so ganz mit Unrecht, hielt. Er verabscheute beide, Juden und Christen, als Protestanten gegen seine Götter, deren eifriger Verehrer Hadrianus war, schon wegen des Antinous-Geschmackes, den sie, die Götter, mit ihm theilten. Denn das Jagdwild, die bête noire all dieser Gattungsfiguren sind jederzeit die Protestanten; und zwar immer aus demselben Grunde, weil nämlich die Protestanten aller Zeiten und Philippe gegen deren Schweine, Antinouse, Mignon's und ähnliche Liebhabereien entschieden protestiren. Und immer wieder sind es, aller Orten und zu allen Zeiten, unsere drei Geschwistermägdlein, Fides, Spes und Charitas, in denen die Hadriane und Philippe, jeder seine Protestanten, am wüthendsten verfolgen, und jeder von ihnen zu den Torturen verdammen und verurtheilen lässt, welche gerade an der Zeit und im Schwange: zu siedenden Pechkesseln im 2. Jahrh. nach Chr.; zu brennenden Scheiterhaufen im 16. und im Jahrhundert der fortgeschrittenen Bildung, wo der Teufel der Civilisation auch das peinliche Gesetzbuch beleckt, — im 19. Jahrh., bis in unser Decennium hinein: zu Pulver und Blei, zur Depor-

tation nach Cayenne, zu lebenslänglich schwerem Kerker in Eisen aus besonderer Gnade; unter noch mildern Philippen zu so und so viel jähriger Zuchthausstrafe nebst Aberkennung der Ehrenrechte und lebenslänglicher Verfolgung. Heutzutage sitzen Fides, Spes und Charitas im Zuchthaus mit Mördern, Dieben, Fälschern und Meineidigen zusammen, unter denen aber kein Einziger wegen Verfassungs-Fälschung und Verfassungs-Eidbruch sich befindet. Diese sitzen anderswo: auf Thronen und an grünen Tischen, und das von Staats- und Rechtswegen. Denn wer sollte über die, zur Sicherheit des Staates und seiner Regierer, nothwendige Vollstreckung der Strafurtheile wachen, die sie, die Hadriane und ihre Antiochuse, über die drei hochverrätherischen Majestätsverbrecherinnen, Fides, Spes und Charitas, doch müssen fällen lassen, mit denen sich schlechterdings nicht regieren lässt.

„Spes" — ermahnt weich und milde der kunstsinnige, kaiserliche Antinous-Vergötterer, der sich auf schöne Formen versteht, und dem auch gleich beim ersten Anblick die kleine Spes in die Augen stach — „Spes! Gieb meinen Ermahnungen Gehör, die ich in väterlicher Zuneigung dir ans Herz lege (Spes, cede meis hortamentis paterno affectu tibi consulentis). — Spes. „Welches sind diese Ermahnungen?" — Had. „Dass du dem Eigensinne deiner Schwester nicht folgen möchtest, damit dich nicht ein ähnliches Loos treffe," was ihm, wegen der feinen, jugendlich rührenden, alabasterweissen Glieder, die ihn an seinen Antinous erinnern, aufrichtig leid thäte. Spes wünscht aber nichts sehnlicher, als die Marterglorie ihrer Schwester Fides zu theilen. Hadrian. „Löse die harte Schale deines Eigenwillens; opfere der grossen Diana", die so viele Brüste und Bestienköpfe zieren, „und ich will dich wie mein eigenes Töchterchen lieb haben, und dir zugethan seyn mit aller Zärtlichkeit," die er seinem Antinous gewidmet. Spes. „Deine väterliche Liebe mag ich nicht, deine Zärtlichkeit will ich nicht, deine Wohlthaten begehre ich nicht. Du nährst eine eitle Hoffnung, wenn du glaubst, dass ich dir nachgeben werde" (vacua spe deciperis, si me sibi cedere reris). — Hadrian. „Mässige deine Worte und reize meinen Zorn nicht!" — Spes. „Zürne nur, ich achte deines Zürnens nicht." — Antiochus schäumt gelinde: „Ich wundere mich, Allerdurchlauchtigster (Auguste) blos über das Eine, woher du die Geduld nimmst, dich

von der kleinen Kröte (ab hac vili puellula) so schmähen zu lassen. Ich berste schier vor Wuth über das freche Keifen der kleinen Widerbellerin" — (Ego quidem disrumpor prae furore, quia illam audio tam temere in te latrare). Die Geisselhiebe klatschen auch schon, dicht niederfallend wie die Schlossen. Antiochus kichert vor Vergnügen und fragt die arme Mutter, Sapientia, was sie da neben dem Leichnam ihrer Tochter Fides murmele, die Augen gen Himmel gerichtet? Sapientia. „Ich rufe den Allvater an, dass er dieselbe Standhaftigkeit und Dulderstärke, die er meiner Fides verliehen, auch der jüngern, meiner Tochter Spes, zu Theil werden lasse." Unter den fürchterlichen Geisselschlägen ruft freudvoll das Mägdlein: „O Mutter, liebe Mutter, wie doch dein Flehen so schnelle Erhörung fand bei Gott! Schon fühle ich die Wunderwirkung. Siehe nur, mit welcher Armwucht die Folterknechte ausholen und auf mich losschlagen; ich aber empfinde nicht den kleinsten Schmerz." — Hadr. „Spottest du der Geisselhiebe, so soll schärfere Pein dich martern." Spes. „Her über mich, was Grausames und Mörderisches du aufbieten kannst! Je mehr du wüthest, desto mehr wirst du zu Schanden werden. — Had. (ausser sich vor Wuth) „Hängt sie auf in freier Luft, zerfleischet sie mit eisernen Haken, bis stückweise die Glieder ihr vom Leibe fallen (quoad usque, evulsis visceribus et nudatis ossibus, deficiat et membratim crepet). Antiochus freut sich kaiserlich. Antioch. „Das war endlich ein kaiserliches Wort! O des herrlichen Kaiserbefehls, der verdienten Züchtigung, der voll ausgiebigen Rache!" (Imperialis jussio et congrua satis ultio). Spes. „Höllischer Fuchs, voll Trug und Schmeichelarglist sind deine Worte!" Had. „Von welchen süssen Düften fühle ich wiederum mich umwehen? Welche unaussprechlichen Wohlgerüche! — Spes. „Die Stücke meines zerfleischten Körpers hauchen diesen Wohlgeruch; verbreiten diese paradiesischen Balsamdüfte." — Dem Kaiser bleibt der Verstand stehen. „Was nun beginnen Antioche?" — Das entscheidende Ministermittel, Majestät! Oel in's Feuer giessen! „Ein eherner Kessel voll Oel, Fett, Wachs und Pech am Feuer kochend, heiss siedend bis zum Blasenwerfen, und hinein mit ihr bis über den Schopf, gebunden an Händen und Füssen!" — „Had. Horch! hörst du's nicht auch, Antioche? Wie Brausen von daherstürzender Wasserfluth." — An-

tioch. Au! Au! Au! Au! Verdammtes Thier! verfluchte Sau! Versäumst den Kessel, versengst die Frau! Verfluchtes Thier! — Hadr. „Was ist geschehen?“ um Antinous willen und der grossen Diana von Ephesus! Antioch. „Das kochende Fett hat den Kessel zersprengt, die Kesselheizer verbrannt — die kleine Hexe aber — schau her! taucht unversehrt empor, blank wie aus dem Ei geschält! — Had. „Wir sind gemacht, Antioche!“ (fateor, victi sumus) — Antioch. „Vollständig!“ (penitus). Had. (kreischend) „Kopf herunter!“ Ant. Das letzte, unfehlbare Specificum — der Kaiserschnitt! „Sonst ist der Hexe nicht beizukommen“ (alias non absumetur). — Sap. „Fasse dich, geliebte Tochter! Der Scharfrichter stürzt auf uns ein mit gezücktem Stahl!“ — Spes. „Willkommen mir der Mordstahl! Du, Christus, nimm auf meinen Geist, der dem Körper entrissen wird, weil er dich bekennt!“ — Die Mutter beseelt nun ihr letztes jüngstes Töchterchen mit Glaubensmuth, von dem die kleine Charitas aber schon ganz erfüllt ist. Hadrian stimmt wieder seinen mildherzigen väterlichen Ton an: das liebe Kind möchte doch ein Einsehen haben, und nur „Grosse Diana!“ rufen, nichts wie „Grosse Diana!“ Das Opfern wolle er ihr in Gnaden erlassen. — Charit. „Nimmermehr! Hadr. „Warum nicht?“ — Charit. „Weil ich nicht lügen mag! Ich und meine Schwestern haben dieselben Glaubenslehren, dieselben Sacramente eingesogen, und sind erstarkt in derselben Glaubenstreue. Wisse denn! Unser Wollen, Fühlen, Streben, Denken, ist uns Schwestern gemeinsam. In keinem Punkte werde ich von ihrem Beispiel und Vorgang weichen. „Nun winselt der kaiserliche Oelsieder weichmüthig: „O der Schmach, auch noch verhöhnt zu werden von einem solchen Knirps von Menschenweiblein! (O injuria, quod a tantilla etiam contemnor homullula) — Charit. „Obgleich zart an Alter, würde ich doch mit guten Streitgründen dich zu beschämen wissen.“ Immer wehmüthiger und gerührter bittet Hadrian den Antiochus mit weinerlichem Ton: Nimm sie dahin, Antioche! und sorge dafür, dass das liebe Mädchen auf dem Folterpferdchen durchgedroschen wird, aber so, dass es fleischt — hörst du Antioche? dass es fleischt!“ (in equuleo atrociter verberetur) — Ant. mit gerührter Stimme: „Ich fürchte, die Peitschenhiebe werden nicht viel fruchten.“ — Meinst du? fragt Hadrian, das Gesicht zu einer Flenngebärde verzogen —

„Wenn die Prügel nichts helfen," auch das Mecklenburger Pfefferrohr erfolglos abgeprallt, „dann, Antioche, lass drei Tage und drei Nächte lang einen guten Ofen ununterbrochen bis zum Rothglühen heizen und das liebe Kind in die prasselnden Flammen werfen" — hörst du, Antioche, bis zum Rothglühen heizen! und hineinwerfen in die prasselnden Flammen, das liebe Kind! (in bacchantes flammas projici) — „Geh nun, Antioche!" — und wischt sich mit dem Purpurzipfel die Augen, und winkt ihn davon mit matter Stimme: „Geh und besorge meinen Auftrag!" Antiochus läuft und besorgt, was zu besorgen ist, kommt aber ausser Athem alsbald zurückgerannt: Peitsche, siebengeschwänzte Katze, Mecklenburger Pfefferröhre — nichts verschlug, nicht die Haut geritzt, nicht soviel! (ne tenuis quidem cutis summotenus disrumpebatur). „Hierauf schmeiss ich sie eigenhändig in den rothglühenden Ofen (igneum colorem prae nimio ardore exprimentem) — Hadr. „Was stockst du? Warum sprichst du nicht? Melde den Ausgang!" — Ant. „Wie rasend brachen die Flammen aus dem Ofen, griffen unaufhaltsam um sich und räumten schrecklich unter dem dichtgedrängten Volkshaufen auf. Fünftausend verkohlte Leichen bedecken den Richtplatz." — Hadr. „Und Sie?" Ant. „Charitas?" — Had. „Was geschah mit ihr?" — Ant. „Spielend wallte sie in den flammenspeienden Dünsten auf und nieder, Loblieder singend ihrem Gott. [1]) Einige wollen drei hellglänzende Männer gesehen haben, die neben ihr herwandelten." — Hadr. „Ich schäme mich meiner Ohnmacht dem Kinde gegenüber, und kann sie nicht wieder sehen." — Was? Und diese theatralisch so trefflich dialogisirte Scene wäre nicht für die Darstellung geschrieben? nullo modo, wie H. Freytag gegen Gottsched versichert? Nicht für die Aufführung, diese mit so wohlberechneten Schattirungen gegeneinander abgetönten Figuren der drei Kinder-Märterinnen? Und auch so verständnissvoll verschieden, mit Rücksicht auf die durchschimmernde mystisch-allegorische Bedeutung, gegen die drei Märtyrerjungfrauen im Callimachus nüancirt, deren Individualitäten mit einer Feinheit, Bestimmtheit und Lebenswahrheit gezeichnet sind, dass man die Originale auch zu den drei Glaubensheldinnen, Agape, Chionia und Irene, in drei von Hros-

1) Wie Huss auf dem Scheiterhaufen.

witha's jugendlich-anmuthigen Klosterzöglingen vermuthen darf — Wie? und trotz alledem gleichwohl nicht für die Vorstellung gedichtet? nullo modo? — Freilich wird vom Verfasser der „Technik des Drama's" in herba auch der Grund seines Widerspruches gegen Gottsched, betreffs der Aufführung dieser Stücke, hinzugefügt; ein triftiger, vollkommen zureichender Grund: weil nämlich die doch nur mässig begabte und in einen so engen Gedanken- und Anschauungskreis gebannte Klosternonne Hroswitha „keine Figuren zu zeichnen vermochte": Accedit, ut singulas personas distinguere nesciat. 1) So gäbe es denn wirklich nicht einmal einen Gottsched mehr in Leipzig? keinen Gottsched meinen wir in Bezug auf kritisches, sey's auch nur seichtkritisches Urtheil, und in Rücksicht auf gelehrtes, sey's auch nur flach gelehrtes, Wissen? Denn in allem Uebrigen treibt er dort noch immer sein Wesen nach wie vor, bald unter diesem, bald unter jenem Namen. In Leipzig stirbt der Gottsched niemals aus.

Doch unsere homullula, die kleine, herzige Charitas? Gegen die ist Antiochus mit seinem und seines Herrn ultima ratio schon vorgerückt: Kopfabschneiden! Hierauf erfolgt der Märtyrer-Abschied zwischen Mutter und drittem Töchterchen, dem jüngsten Henkeropfer der Schlächter aus Staatsscheingründen; der Wurstkessel-Köche menschlicher Eingeweide in Purpur und Pallium; der sacrosancten Mörder von Treue, Liebe und Hoffnung. Die Mutter bespricht sich mit ihrem Matronengefolge, das den Chor vertreten dürfte, über die Begräbnissstätte für sich und ihre drei Kinder, und endet das Stück, bevor sie die drei Leichen zur Gruft bestattet, mit folgendem gottdurchglühten Schlussgebet:

„Adonaï Emanuel (Gott unser Herr), den seit Urbeginn der Gottheit Allschöpfermacht aus sich erschuf, und der Mutter Jungfräulichkeit gebar; der Du aus zween Naturen, der Eine Christus, wunderbar bestehest, ewiglich in ungetheilter Einheit: Dir jauchze der Engel frohlockender Jubelchor, der Gestirne süsse Harmonie! Dich rühme und preise die Wissenschaft jeglichen wissbaren Dinges; Dich alljedes aus Körperstoffen geformte Wesen; Der, allein Du mit dem Vater und heiligen Geist stofflose Form 2), es dennoch, dem Willen des Vaters gemäss und durch

1) De Hroswitha Poetria p. 21. — 2) forma sine materia.

Mitwirkung des heiligen Geistes, nicht verschmähtest, ein den Leidensempfindungen der Menschheit unterworfener Mensch zu werden, ohne dass Deine göttliche Natur davon berührt ward. Und der Du, auf dass kein an Dich Glaubender untergehe, sondern jedweder Treugläubige ewiglich leben möge, unsern Tod zu erdulden würdigtest, und ihn durch Deine Auferstehung zu vernichten. Du hast Dich auch als vollkommenen Gott und wahrhaftigen Menschen allen denen offenbart, welche, in Verehrung und zur Verherrlichung deines Namens, aufgeben jeden irdischen Besitz, oder, um ihrer Liebe willen zu Dir, allen fleischlichen Verwandtschaftsbanden entsagen.[1]) Solchen hast Du hundertfältigen Lohn und den Siegeslohn eines ewigen Lebens verheissen. In Hoffnung dieser Zusage handelte ich Deiner Eingebung gemäss und opferte freiwillig die Kinder, die ich geboren. Zögere daher nicht, Dein heiliges Wort einzulösen, sondern erlöse mich so schnell wie möglich aus den körperlichen Banden, damit ich mich an der Aufnahme meiner Kinder in Dein himmlisches Reich erfreuen könne, die ich für Dich hinzugeben nicht gesäumt, damit auch ich ihres Anblickes, wenn ich sie dem Lamme der Jungfrau nachfolgen schaue, froh werden, und ihrem Hochgesange, womit sie Dich feiern, lauschen möge in Entzückung, wonnevoll ob ihrer Glorie. Und damit ich, ist es mir auch nicht vergönnt, einzustimmen in den Himmelschor heiliger Jungfräulichkeit, doch mit ihnen Dich in Ewigkeit preisen dürfe, der Du zwar nicht der Vater selbst, aber doch gleich dem Vater bist, mit welchem Du und dem heiligen Geiste gemeinsam als des Weltalls einziger Herr und einiger König der höchsten, mittleren und untern Sphäre herrschest und regierest in aller Ewigkeit." — Der Matronenchor: „Nimm sie auf, o Herr in Deinen Schooss."

Löst man von diesem feierlichen Schlussgebete nicht blos der letzten, sondern sämmtlicher Komödien der Hroswitha die dogmatisch-symbolischen Anschauungen und Ausdrucksformen: so darf man wohl in dem Gedankenkerne derselben den endgültigen Idealgehalt jeder, aus einer geistigpoetischen Verbildlichung äusse-

1) d. h.: in ihrem Nächsten nur Jesum lieben, den Gottmenschen, und insofern diese ihm nachleben: an ihrem Nächsten nicht mit dem Fleische, sondern mit dem Geiste der Jesuliebe, der reinen Menschenliebe, hangen.

rer und innerer Offenbarung, geschichtlicher Erlebnisse und innerer Prüfungen, schliesslich hervorgehenden Gemüthserhebung und in Gott verklärten Stimmung erkennen. Es wird daher auch die weitere Fortbildung des Drama's als eine solche von dem historisch-poetischen Idealkerne allmälich erfolgende Ablösung geistlich-dogmatischer Formen sich darstellen, welche sich aber, nach Maassgabe der Abstreifung dieser Formen, als deren Rückführung, Umbildung und Hineingestaltung in den geistigen Wesensgehalt des Drama's erweisen wird, derart, dass die Form nichts anderes bedeute, als den reinen, von aller specifisch-dogmatischen Umhüllung befreiten, in eine schönharmonische Kunstbildlichkeit sich entfaltenden historisch-poetischen Wesensgehalt. Zu dem Zwecke muss aber die specifisch-christliche Form sich selbst erst in ihrer, dem wesentlich christlichen Ideeninhalte vollkommen gemässen Eigenthümlichkeit aus demselben hervorbilden. Diese Form wird ihrerseits zunächst den ihr fremdartigen classischen Beischlag ausstossen müssen, mit welchem vermengt, versetzt oder amalgamirt sie im „Leidenden Christus" des Gregor Naz. als ein streng-christlich theologisches Passionsspiel auftrat, zusammengesetzt aus Euripideischer Vers-Mosaik, eine Kunstgestalt zur Schau stellend, ähnlich jenem in Neapel dem Theodorich errichteten Standbilde, das aus einer Teigmasse von kleinen bunten Steinchen geformt war. [1]) In den sechs Komödien der Hroswitha erscheint der christliche Inhalt wieder in einem germanisch-vergeistlichten Terenzlatein, welches daher auch der selbeigenen Form des Kirchendrama's näher tritt, als der Christos Paschon.

Wie nun dieses Kirchendrama und nach welchem liturgischen Grundbilde es sich gestaltet, und seine eigenthümliche Form sich geschaffen, das wollen wir jetzt zunächst betrachten, um dann zur Geschichte des Drama's der Romanischen Völker, der Italiener, Spanier und Franzosen überzugehen. Die Dramenliteratur jedes einzelnen dieser wie überhaupt der christlichen Völker wird immer eine übersichtliche Darlegung der Beschaffenheit ihrer mittelalterlichen Mysterienspiele oder geistlichen Dramen einleiten.

1) Procop. de Bello goth. I. c. 24.

Namen- und Sachregister zum dritten Bande:

Drama der Inder, Chinesen, Japanesen etc.

Abhirama Mani, Drama des Sundara Misra 369.
Abraham und Maria, Komödie der Hroswitha 726 ff.
Acte, ihre Zahl in indischen Dramen 54 ff. 62; der chines. Dramen 409.
Aeschylos, sein Schicksalsbegriff zusammengehalten mit dem der Inder 37 f.
Affe, der, Hanuman, nach der ind. Legende erster Dichter eines Schauspiels 52. 367.
Ahnen-Seelenfest, japanes. Theaterzeit 507.
Alexander M. in Indien 81 f.
Allegorie, die, auf d. ind. Bühne, 337 ff.
Anergha Râghava, Drama d. Murâri Nataka 368.
Angada, Sendung des, s. Dutangada.
Anordnung, dramatische, des indischen Schauspiels 60 ff.
Apollinaris v. Laodicea, d. J., Nachahmer des Menander u. Euripides 633. 634 f.
Apparat, scenischer, der Inder 74 ff.
Apsarasa's, himmlische Tänzerinnen 50.
Apu-Ollantay, Inca-Drama 539 ff.
Ausonius, Decius Magnus, Verfasser des „Spiel der Sieben Weisen" 643 f.
Auto's, spanische, verglichen mit d. ind. Schauspiel Prabodha-Chandrodaya 340. 342.
Azteken, Drama der, 555 ff.

Bâla Râmâyana, Drama des Râja Sekhara 367.
Bazin der Aelt., Uebersetzer chines. Dramen 374. 415. Ueber geschichtliche Dramen der Chinesen 458 ff.
Bendixen, Uebersetzung der Komödien der Hroswitha 676.
Berchta, Volksspiele an ihrem Feste 636.
Betrüger, d. betrogene, chinesisches Drama 458.
Bhana, monolog. Dramen 57.
Bhanikâ, Act ind. Dramen 60.
Bhârata, Erfinder des Schauspiels in Indien 50. Sein dramaturgisches Gesetzbuch 52. 69 ff.
Bhatta Nârâyana, ind. Dramendichter 366.
Bhavabhûti 51. Lebensumstände 135 f. Seine Dramen 135 ff. 167 ff. 172 ff.
Bhoja, König, Verfasser einer Poetik 53.

48*

Bileamsesel, der neue deutsche, verglichen mit dem ind. Schauspiel Prabodha-Chandrodaya 340.
Blätterabfall, der, des Ou-thong, chines. Drama 458.
Brahmanische Philosophie 2 f. Ihr Einfluss auf die ind. Cultur 15.
Brasseur de Bourbourg, Abbé, über die Quiché-Sprache und das aztekische Drama 556 ff.
Buddha 21 ff. Seine Philosophie 23 ff. Seine Sittenlehre 39 ff.
Bühnenapparat der Japanesen 506. 510.
Busse u. Schuld, dramatische, 173 ff.
Busse u. Sühne, das Undramatische d. indischen Begriffs derselben 34.

Çakuntalâ, Drama des Kâlidâsa 38. 228 ff. Episode im Mahâbhârata 244. 251 ff. 279 ff.
Callimachus, Komödie d. Hroswitha 710 ff.
Çauraseni, Anwendung dieser Mundart im ind. Drama 73. 74.
Chaitanja - Chandrodaja, Schauspiel des Karnapuri 339.
Chandra Sekhara, ind. Dramendichter 369.
Charakter-Drama der Chinesen 486.
Charaktere des ind. Drama's, ihre Classification 65 f.; des chinesischen Drama's 411.
Chinesisches Drama 373 ff.; siehe Drama. Chinesische Lyrik 383 ff.
Chitra Yaina, Drama des Vaidyanâtha Váchespati 372.
Christus, der leidende, erstes christliches Passionsdrama 599 ff.
Coena, angebl. von Cyprian in Handlung gesetzte Bibel 636.
Commandant, der kleine, chinesisches Drama 459.
Confucius 376 ff. Seine fünf King 378 ff.
Courtisanen, s. Hetären.
Çrîkantha, anderer Name des Bhavabhûti 135.
Çudraka, König, Verf. des Drama's: Mrichakatika 85. Seine Lebenszeit 85 f.;
Cyprian, angebl. Verf. der Coena 636.

Dámodara Misra, ind. Dramendichter 368.
Dasa Rûpaka, ind. Dramaturgie 53.
Davis, Sir Thomas, Uebersetzer chines. Dramen 374. 433. 437. 442.
Dewanisi, der angebliche indische Dionysos 80.
Dhananjâya, Verfasser der Dasa Rûpaka 53.
Dhananjâya Vijaya, Drama des Kanchana-Achârya 368.
Dhurtta Narttaka, Posse des Sâma Râja Dikshita 371 f.
Dhurtta Samagama, ind. Posse 372.
Dialog, episodischer, in den indischen Heldengedichten als Keim des indischen Drama's 44 f.
Diction des ind. Drama's 72 f.
Dilogie Bhavabhûti's 172.
Dima, Art ind. Lärmstücke 57.
Dionysos, sein angeblicher Zug nach Indien 80.
Drama der Inder, 1 ff. Seine Geschichtslosigkeit 1. 16. Götter- u. Heldendrama 46; erotisch-idyllisches Königsdrama 46. 51. Seine Entstehungszeit 52. Arten desselben 54 ff. Rûpaka's 54 ff. Uparûpaka's 59 f. Seine Entstehung durch griech. Einfluss (?) 82 ff. Verglichen mit d. griech. 100 ff. — Chinesisches, 373 ff., als blosser Zeitvertreib betrachtet 383. Zeit seiner Entstehung 402. Sein Charakter 403. Verschiedene Arten 460. 478. 480. 484. 486. 491. 492. — Der Japanesen 498 ff. Das japane-

sische Drama eine Tanzpantomime 506. Zeit der Aufführung 507. — Drama d. Inca's 513 ff. — Drama d. Azteken 555 ff. — Lateinisches des Mittelalters 638 ff.
Dramatische Anordnung des indischen Schauspiels 60 ff.
Dramaturgie, indische 51 ff.
Dulcitius, Kom. d. Hroswitha 700 ff.
Dutangada, dram. Entwurf des Subhata 369.
Einheiten, die drei dramatischen, im ind. Drama 55.
Ellis über chines. Theatervorstellungen 409.
Erbe, ein, in alten Tagen, chines. Drama 374. 416 ff.
Erklärer, sein Auftreten im indischen Drama 54. 63.
Erotisch-idyllisches Drama bei den Indern 46.
Fastnachtsspiele, verglichen mit der ind. Mysterie: Prabodha-Chandrodaya 340.
Frauenrollen in Indien von Frauen dargestellt 74; in China von Knaben und Eunuchen gespielt 409.
Freytag, Gust., über Hroswitha und die Aufführung ihrer Komödien 674 f, 676 f.
Frühling und Winter, ihr Wettstreit, als Volksspiel 636. 637.

Gallicanus, Kom. d. Hroswitha 682 ff.
Gastmahl, das, v. Cyprian s. Coena.
Geizige, der, chines. Charakterdrama 486 ff.
Gerbha, Bestandtheil des ind. Drama's 64.
Gerechtigkeit, poetische, im Drama 173 ff.
Gerichtliche Dramen der Chinesen 457. 460 ff. 478.
Germanen, ihr weltgeschichtlicher Beruf 650 ff.
Gesang im chines. Drama 403 f.
Geschichtslosigkeit des ind. Volkes und Drama's 1. 16.
Ging s. King.
Gita-Govinda, Liebesidyll des Jagadêva 46 ff.
Gläubiger, der feindliche, chines. Drama 478.
Glaube, Hoffnung, Liebe, Komödie der Hroswitha 740 ff.
Goethe und Kâlidâsa 229 ff.
Gopinâth, ind. Lustspieldichter 372.
Gregor von Antiochien, sein Antheil an dem Christos Paschon 630.
Gregor von Nazianz, Vf. des leidenden Christus 599. 604. 611. 631 ff.
Griechischer Einfluss auf Indien 76 ff.; auf das indische Drama 82 ff.
Guna's, Weltordnungen der Sankhyâ 8 f.

Hallisâ, Art ind. Dramen 60.
Han-hin-tseu, chin. Aesthetiker 414.
Han Kung Tsiu, chin. Drama 374. 432 ff.
Hanuman s. Affe.
Hanumân Nâtaka, Drama des Hanuman 367.
Hao-thien-tha (der Tempel des Himmels), chines. Drama 459 f.
Harshadeva s. Sri Hersa Deva.
Hâsaka, Art ind. Dramen 59.
Hâsjârnava (Meer des Lächerlichen), ind. Drama 44.
Hasyarnava, Posse d. Jagaddisa 372.
Held, der, und die Nymphe, s. Vikrama und Urvasi.
Helden und Heldinnen des ind. Drama's 65 f. Bei Indern, Griechen und Germanen 186 ff.; bei den Chinesen 397 f.
Herder, üb. Çakuntalâ 245. 253. 273 ff.
Hetären, ihre Rolle im ind. Drama 55 f. 91; im chines. Drama 411.
Hick-Scorner, ein moral play, vergli-

chen mit Prabodha-Chandrodaya 341 f.
Hi-Kiun-Tsiang, chines. Dramendichter 444.
Hiouen-Tsong, Kaiser, Erfinder des regelmässigen Drama's bei d. Chinesen 403.
Historisches Drama d. Chinesen 458 f.
Hoa-li-long, Courtisane, Dramendichterin 412.
Hochzeit, die, des Lieou-hiuen-te, chines. Drama 458.
Hoei-lan-ki, chines. Drama 374. 457. 460 ff.
Hoeï-tchi-kong, der Kampf des, chines. Drama 459.
Ho-hon-chan, chines. Komödie 412. 429.
Holda, Volksspiele an ihrem Feste 636.
Hroswitha von Gandersheim, Komödiendichterin 646. 648 ff.; verglichen m. Terenz 665 ff.; ihre Verse 667 ff.; Ausgaben ihrer Komödien 673 ff.; Aufführung ihrer Stücke 677 ff. 689. 706. Ihre Komödien 682 ff. 698 ff. 700 ff. 710 ff. 726 ff. 732 ff. 740 ff.
Humor im ind. Drama 89 f. Sein Mangel bei den Chinesen 490.

Jagaddîsa, ind. Lustspieldichter 372.
Jagadêva, Dichter d. Gita-Govinda 46.
Japanesisches Drama 498 ff. s. Drama.
Idealität, Mangel an, bei den Chinesen 382 f.
Idyllische Stimmung als Wesenscharakter des Kâlidâsa, Sophokles u. Goethe 229 ff. 233.
Jeddo, Theatergebäude daselbst 512.
Inca-Drama 513 ff. s. Drama.
Inca's in Peru, ihre Herkunft und Geschichte 518 ff.
Indien, Beziehungen zwischen ihm und dem Abendlande 76 ff.
Indisches Drama 1 ff. s. Drama. — Philosophie 2 ff. — Kasten 9. 19 f.
Indra, Schutzgott des Drama's 26.
Inschrift, die, des Tsieu-Fo, chines. Drama 444.
Intriguen-Komödie, chines. 491 ff.
Joculatores, die Nachfolger der römischen Mimen 635.
Julbockfest, Aufführung von Volksspielen an demselben 636.
Julien, Stan., Uebersetzer eines chines. Drama's 374. 416.
Justiz-Dramen s. gerichtliche Dramen.
Juwelen-Halsband, das, s. Retnâvalî.

Kämpfer, E., über japanesische Schauspiele 505 ff.
Kästchen, das geheimnissvolle, chin. Drama 445. 449. 454.
Kâlidâsa 46. 51. Lebensumstände 239 f. Çakuntalâ 228 ff. Vikrama und Urvasî 307. ff. Mâlavikâ und Agnimitra 318 ff.
Kami-Fest, Theaterzeit bei den Japanesen 507.
Kâmmermädchen, das vollkommene, chines. Drama 374. 482. 491 ff.
Kampf, der, des Hoeï-tchi-kong, chin. Drama 459.
Kanchana - Achârya, indischer Dramendichter 368.
Kansa Badha, Drama des Sesha Krishna Pandita 370.
Kantuka Servaswa, Posse des Gopinâth 372.
Karnapuri, Dichter des Schauspiels Chaitanja-Chandrodaja 339.
Karpúra Manjarî, Drama des Râja Sekhara 367.
Kárya, Bestandtheil des ind. Drama's 64.
Kastenwesen, indisches 9. 19. f.
Kinder als Schauspieler in Japan 506. 510 f.

King oder Ging, die fünf des Confucius 378 ff.
Komödie, ihr Mangel bei d. Indern 43 f.; japanesische, 508.
Konaï, chines. Dichterschule. 385.
Kong-ta-yong, chin. Dramendichter, 430.
Kou-tseu-king, desgl. 486.
Kreidezirkel, Geschichte des, chines. Drama 374. 457. 460. ff.
Krishna-Miçra, Dichter des Schauspiels Prabodha Chandrodaya 338.
Kua, die chines. Trigramme 378 ff.
Kuan-hang-king, chines. Dramendichter 486.
Kummer, der, im Hause der Han, chines. Drama 374. 432 ff.
Kung-fu-tze s. Confucius.

Lalita-Mâdhava, ind. Schäferspiel 51.
Lao-Tseu, chines. Philosoph 393 f.
Laon Seng Urh, chines. Drama 374. 416 ff.
Lateinisches Drama des frühen Mittelalters 638 ff.
Laute, Geschichte einer, chin. Drama 374.
Leidenschaften, dramatische, ihre Classification bei den Indern 69 ff.
Leoninische Verse 667.
Libertin, der, chin. Drama 476 f. 486.
Liebespathos, das dramatische, in seinen verschiedenen Fassungen 535 ff. 551 ff.
Liebesweh, das, chin. Drama 481 f.
Liebschaften, die, des Pe-lo-thieu, chines. Drama 444.
Lieou-hiuen-te, d. Hochzeit des, chin. Drama 458.
Li-King-Tao, chines. Dramendichter 460.
Lindau, R., über das japan. Schauspiel 510 f.
Lin-thong-pin, der Traum des, chin. Drama 444. 483 f.
Li-Tai-Pé, chines. Lyriker 384.
Lo-lin-lang, chines. Drama 412.
Ludus septem Sapientium des Ausonius 644 ff.
Lyrik, chines. 383 ff.; peruan. 547 ff.

Macartney, Lord, über chin. Schauspiele 403 f.
Madhuraniruddha, Drama des Chandra Sekhara 369.
Märtyrerthum des Johannes und Paulus, Nachspiel zum Gallicanus von Hroswitha 698 ff.
Magnin, über Hroswitha und d. Aufführung ihrer Stücke 675. 677.
Mahâbhârata, indisches Heldengedicht, die Episode der Çakuntalâ darin 244. 251 ff. 279 ff.
Mahâvîra Cheritra, Drama des Bhavabhûti 167 ff.
Mâlatî und Mâdhava, Drama des Bhavabhûti 135 ff.
Mâlavikâ und Agnimitra, Schauspiel, dem Kâlidâsa zugeschrieben 318 ff.
Ma-ling, der Weg von, chin. Drama 458.
Maran, H., über das japan. Schauspiel 511 f.
Maske s. Spielmaske.
Ma-Tchi-Yuën, chin. Dramendichter 432. 444. 483. 484.
Metamorphosen, die, chines. Feenoper 486.
Mimen im 4.—9. Jahrhundert n. Chr. 635.
Mimisch-orchestische Darstellungen in Indien 45; bei den Azteken 555. 592. Vgl. Tanzgesang.
Mo-ho-lo, chines. Drama 479.
Mondaufgang der Erkenntniss, Schauspiel des Krishna-Miçra 337 ff.
Moralitäten, französ. und englische, verglichen mit d. ind. Schauspiel Prabodha-Chandrodaya 340 ff.
Mrichakatika oder Mrichchakati (die

thönerne Spielkutsche), Drama des Çudraka 38. 84 ff.
Mriganhalekha, Drama d. Viswanáth 369.
Mudra Râkshasa (das Siegel des Ministers), politisches Intriguenstück des Visâkha Datta 39. 204 ff.
Mukham, Bestandtheil des ind. Drama's 64.
Murâri Nataka, ind. Dramendichter 368; auch Titel eines Drama's 368. 369.
Musik im chin. Drama 405.
Mysterien-Drama d. Chinesen 480 ff.
Mysterienspiele, indische, 51.
Mythologisches Drama der Chinesen 484 ff.

Namen, chines., zur Bezeichnung von Bühnenstücken 410.
Nandi, Segensspruch, zu Anfang u. Ende ind. Dramen 61.
Napf, der redende, chines. Drama 478 f.
Nâtaka-Tänzer und Schauspieler in Indien 45. Art ind. Dramen, mythologisch-geschichtl. Inhalts 54 f.
Nâtikâ, Art ind. Dramen 59.
Nâtja, ind. Name für das Drama 45.
Nâyikas, Heldinnen des ind. Drama's, verschiedene Arten derselben 65 f.
Neuhof üb. chines. Theatervorstellungen 408 f.
Nezahualcoyotl, tezcucanischer König 581 ff.; seine Lieder und Elegien 582 f. 586 ff.; sein Gesetzbuch 583; seine reinere Gotteserkenntniss 586.
Nirvâhana, Bestandtheil d. indischen Drama's 64.
Nonne von Gandersheim 646; siehe Hroswitha.
Nyâya-Philosophie in Indien 12 f.

Ollantay, Inca-Drama 539 ff.
Opfer des Fau und Tchang, chines. Drama 430.
Orphelin de la Chine, Voltaire's, 374. 445.
Ou-tchang-ling, chines. Dramendichter 485.
Ou-thong, der Blätterabfall des, chines. Drama 458.

Pagoden in China als Theater benutzt 402.
Pandu, die beleidigten Söhne des, s. Prachanda Pândava.
Pantoffel, der als Liebespfand zurückgelassene, chines. Drama 479 f.
Pantomime bei den Japanesen 506. 508 ff.; ihr Fortbestehen bis in's 9. Jahrh. n. Chr. 635.
Paphnutius, Komödie der Hroswitha 732 ff.
Passionsspiel, erstes christl., 599 ff.
Patâkâ, Bestandtheil des ind. Drama's 64.
Pavillon, der, von Yo-Yang, chines. Drama 444.
Pavillon, der wiedergeöffnete, chines. Drama 459.
Pe-lo-thieu, die Liebschaften des, chines. Drama 444.
Peran-ku, der chin. Weltschöpfer 394.
Peruanisches Drama s. Inca-Drama.
Philosophie, indische, 2 ff.
Phraseologie, unverständliche, der chines. Dramen 417 f.
Pipa-ki, chines. Drama 374.
Pitamerdha, Freund des Helden im ind. Drama 66.
Posse, japanes. 512 f.
Prabodha-Chandrodaya (Mond-Aufgang der Erkenntniss), ind. Schauspiel 15. 337 ff.
Prachandra Pândava, Drama des Râja Sekhara 367.
Pradyumna Vijaya, Drama des Sankara Dikshita 370.

Prahasena, indische satyr. Posse 58.
Prakârana, Art ind. Dramen (bürgerliches Schauspiel) 55 f.
Prákari, Bestandtheil des ind. Drama's 64,
Prâkrit, sein Gebrauch im ind. Drama 73.
Prastavana, Theil des Prologs in d. ind. Dramen 61.
Prasthâna, Art ind. Dramen 60.
Pratimukham, Bestandtheil des ind. Drama's 64.
Pratinâyaka, Gegner des Helden im ind. Drama 66 f.
Praveçaka, Zwischenspiel beim Scenenwechsel 63.
Prémare, Pater, erster Uebersetzer eines chines. Drama's 374.
Processions-Schauspiel der Japanesen 507.
Prolog des ind. Drama's 61; d. chinesischen 422.
Psychologie, chines., 481.
Pûrva Ranga, Theil des Prologs in den ind. Dramen 61.

Querolus, Komödie d. 4. Jahrh. 638 ff.

Rabinal-Achi, mexican. Tanz-Drama 555. 592 ff.
Raffinement der Intrigue im Drama 213 f.
Râja Sekhara, ind. Dramadichter 366. 367.
Râmâyana, indisches Gedicht, über das Schicksal 35 f.
Reim in latein. Gedichten 667. 669.
Retnâvali, Schauspiel des Königs Sri Hersa Deva 53. 326 ff.
Rock, der verglichene, chines. Drama 374. 411. 412. 429.
Rudra Deva, ind. Dramendichter 368.
Rupa, ind. Dramendichter 369.
Rûpaka's, Hauptclasse ind. Dramen 54 ff.

S. Hier fehlende Sanskrit-Wörter siehe unter Ç.
Sängerin, die, chines. Drama 374.
Sâhitya Derpana, ind. Poetik 531.
Sakuntala siehe Çakuntalâ.
Sâma Râja Dikshita, ind. Dramendichter 370 ff.
Samavakâra, Art ind. Kriegs-Spectakelstücke 56.
Samudra Mathanam, ind. Spectakelstück 56.
Sancara, ind. Dramendichter 368.
Sankara Dikshita, Verf. eines Drama's 370.
Sankhyâ des Kapila, eine Modification der Vedânta-Philosophie 7 f.
Sankirna-Prakârana, Art ind. Dramen 55.
Sanlâpaka, Art ind. Dramen 60.
San-thsin, der vom Frost erstarrte, chines. Drama 458.
Saraswatî Kanthâbarama, ind. Poetik 53.
Sâreda Tilaka, Monolog des Sancara 57. 368.
Sattaka, Art ind. Dramen 59.
Satire im chines. Drama 481 f.
Scenenapparat, indischer 74 ff.; chines. 406 f.
Scenenwechsel im ind. Drama 62 f.; auf der chines. Bühne 407.
Schauspieldirector, sein Auftreten im ind. Drama 61.
Schauspieler in Indien zu der untersten Kaste gerechnet 9.; japanesische, 506. 510 f.; chines. 407 f.; ihre Missachtung 412 f.
Schicksalsbegriff, indischer, 34 ff.; verglichen mit dem d. Aeschylos 37 f.
Schlummer, der, des Tchin-po, chin. Drama 444.
Schuld, die im künftigen Leben zahlbare, chines. Drama 411. 489 ff.

Schuld, tragische, im ind. Drama 33 f.; Schuld und Busse, dramatische, 173 ff.
Seelenwanderung, Einfluss des Glaubens an eine S. auf das indische Drama 34.
Seelenwanderung des Yo-Cheou, chines.-buddhistisches Drama 480.
Sekhara s. Râja Sekhara und Chandra Sekhara.
Senat der Musik bei den Tezcucanen 584.
Sesha KrishnaPandita, ind. Dramendichter 370.
Shuntchi, Kaiser, sein Einfluss auf das chines. Volk 375 ff.
Sie-jin-kei, chines. Drama 459.
Sié-pin-koueï, chin. Drama 412.
Silpaka, Art ind. Dramen 59.
Siouen-Wang, Kaiser, entfernt die Schauspieler von seinem Hofe. 402.
Sohn, der verlorene, chines. Drama 411. 491.
Spielkutsche, die, s. Mrichakatika.
Spielmasken, ihr Gebrauch auf dem chines. Theater 407; bei den Azteken 592.
Sprachverschiedenheiten im indischen Drama 73.
Sri Dama Cheritra, Drama des Sâma Râja Dikshita 370 f.
Srígadîtam, ind. Singspiel 59.
Sri Hersa Deva, König, Verfasser d. Schauspiels Retnâvali 326.
Statue, die, s. Viddha Salabhanjikâ.
Stephanus monachus Sabaita, Verf. eines Passionsspiels 630.
Streitscenen, ihre Behandlung im indischen und griechischen Drama 102 f.
Styl, dramatischer, der Inder 72.
Subhata, ind. Dramendichter 369.
Suddha-Prakârana, Art ind. Dramen 55.
Sühne, dramatische, siehe Busse.
Sundara Misra, ind. Dramendichter 369.
Suwa, der japanesische Dionysos 507.

Tanzgesang bei Opfer-Festen, die Grundlage des indischen Drama's 45. 83 f. Bei den Japanesen 506. Bei den Azteken 555. 592.
Tao-see oder chines.-buddhist. Dramen 478. 480 f.
Tchang, der Einsiedler, chines. mytholog. Drama 485 f.
Tchan-koue-pin, Courtisane, Dramendichterin 412. 429.
Tchao, die Waise von, chines. Drama 374. 416. 444 f.
Tchao-kong, Prinz von Tsu, chines. Drama 458.
Tchao-li, Selbstaufopferung des, chines. Drama 430 ff.
Thao-ming-king, Courtisane, Dramendichterin, 412.
Tching-te-hoeï, chin. Dramendichter 481. 492.
Tching-Thang, Kaiser, verbietet die Schauspiele 402.
Tchin-po, der Schlummer des, chin. Drama 444.
Tempel, der, des Himmels, chines. Drama 459 f.
Teou-Ngo, die Rache des, chines. Drama 374.
Tezcucaner in Mexico u. ihre Cultur 578 ff.
Theater-Dogmatik, indische, 63 ff.
Theatergebäude, Mangel eines solchen bei den Indern 74. Pagoden als solches bei den Chinesen benutzt 402. Provisorische 406. Japanisches 512. Bei den Azteken 592.
Theaterzeit bei den Japanesen 507.
Thonkutsche, die, s. Mrichakatika.
Thsin-kien-fu, chines. Dramendichter 430. 491.

Thu-fu, chines. Lyriker 384.
Timkowsky über chines. Schauspielwesen 407 f.
Tod, nach indischen Begriffen kein Sühnmittel 34.
Tod, der, des Tong-tho, chin. Drama 458.
Tong-tho, der Tod des, chines. Drama 458.
Tragödie, Fehlen ihrer wesentlichsten Momente bei den Indern 33 ff.
Traum, der, des Lin-thong-pin, chines. Drama 444. 483 f.
Tripuradaha, ind. Dämonen-Spectakelstück 57.
Trotaka, Art ind. Dramen 59.
Tseng-tuan-king, chin. Dramend. 480.
Tshu-hi, chines. Philosoph 381 f.
Tsieu-Fo, die Inschrift des, chines. Drama 444.
Tzetzes, sein Antheil an dem Christos Paschon 629.

Ujuen, der die Flöte spielt, chines. Drama 458.
Uparûpaka's, Hauptklasse ind. Dramen 54. 59 f.
Upasankriti, Bestandtheil des ind. Drama's 64.
Usca Paucar, Inca-Drama 550 f.
Utara Râma Cheritra, Drama des Bhavabhûti 167. 172 ff.
Vaidyanâtha Váchespati, ind. Dramendichter 372.
Valmîki siehe Walmîki.
Vedânta-Philosophie 3 ff.
Veden, indische, 1 ff.
Veni Samhara, Schauspiel d. Bhatta Nârâyana 366.
Vesyâ, Courtisane, ihre Rolle im indischen Drama 55 f.
Vidagdha Madhava, dram. Idyll des Rupa 369.
Viddha Salâbhanjikâ, Intriguenstück des Râja Sekhara 366.
Vidûshaka, Charakterrolle des ind. Drama's 67.
Vija, Bestandtheil d. indischen Drama's 64.
Vikrama und Urvasi, Schauspiel des Kâlidâsa 307 ff.
Vimersha, Bestandtheil des indischen Drama's 64.
Vindu, Bestandtheil des ind. Drama's 64.
Vîra Cheritra siehe Mahavira Cheritra.
Visâkha Datta, Dichter des Intriguenstückes Mudra Râkshasa 209.
Vischnu, der Apollo d. Inder, Frühlingsfestspiele ihm zu Ehren 50.
Vishkambhaka, Zwischenspiel beim Scenenwechsel 63.
Viswanáth, ind. Dramendichter 369.
Vita, Charakterrolle des ind. Drama's 67.
Vithî-Drama, indisches, 58.
Volksspiele im Mittelalter 636.
Voltaire's Orphelin de Chine 374. 445.
Vorhang, sein Gebrauch auf der ind. Bühne 74.
Vynyoga, militär. Drama d. Inder 56.

Waicêshika, philos. System des Kanâda 13.
Waise, die, von Tchao, chin. Drama 374. 416. 444 ff.
Walmîki, Dichter des Heldengedichts Râmâyana 45. 180. 191.
Weber, Albr., über den Ursprung des ind. Drama's 82 ff.
Weg, der, von Ma-ling, chin. Drama 458.
Weisen, Spiel der Sieben, des Ausonius 644 ff.
Wettstreit des Frühlings und Winters, Volksspiel 636. 637.
Wilson, sein Urtheil über die Spielkutsche König Çudraka's 134 f.

Won-han-tchin, chin. Dramendichter 416. 429.
Wu-king, der chin. Pentateuch 378 ff.
Wunderbare, das, im Drama 275 ff. 292. 298.
Wuthausbrüche, die, des Yng-pu, chines. Drama 458.

Yang-King-Hien, chines. Dramendichter 484.
Yâtrâs, ind. Stegreifspiele 372 f.
Yayâti Cheritra, Drama des Rudra Deva 368.
Yhamriga, Art indischer Intriguen-Stücke 57.
Yin, d. Fanatiker, chin. Drama 444.
Yng-pu, die Wuthausbrüche des, chines. Drama 458.
Yo-Cheou, Seelen-Wanderung des, chines.-buddhistisches Drama 480.
Yoga-Philosophie in Indien 11 ff.
Yo-pe-tchuen, chines. Dramendichter. 480.
Yo-Yang, der Pavillon von, chines. Drama 444.
Yuen, hundert Schauspiele der, chin. Schauspielsammlung 373. 405. 416.
Yu-hu, die Liebe des, chin. Drama 429.

Zwischen-Spiele im ind. Drama 63.

Leipzig, Druck von C. P. Melzer.

Druckfehler.

S. 42 Z. 1 v. u. st. 1) l. 2)
= 81 = 17 = u. = Idol-Scheusal l. Idol-Scheusals.
= 95 = 6 = u. = Zäune l. Zäume.
= 167 = 19 = o. = dem Iffland-Minister l. den Iffland-Ministern.
= 191 = 16 = o. = Quiderius l. Guiderius.
= 192 = 8 = u. = gefeierten l. gefeiten.
= 207 = 5 = o. = anderer l. niederer.
= 210 = 12 = o. = sichtbar l. unsichtbar.
= 214 = 11 = o. = vor nähren l. zu.
= 218 = 15 = u. = herausgeführt l. hinausgeführt.
= 225 = 5 = u. = lassen l. setzen.
= 227 = 9 = o. = Landesinteresse l. Eigeninteresse.
= 231 = 15 = o. = „Gretchen“ l. Gerettet!“
= 232 = 15 = u. = höflichen l. höfischen.
= 252 = 8 = o. = seinem l. feinem.
= 254 = 18 = o. = historische l. hysterische.
= 287 = 17 = o. nach „Ansicht“ ein Komma, st. der dramatischen l. die dramatische.
= 290 = 16 = u. st. Stein l. Sinn.
= 302 = 8 = o. = seine l. seinen.
= 330 = 12 = u. nach „Hand“ s. einen Punkt u. st. holdselige l. Holdselige.
= 381 = 11 = u. st. Yu l. Yin.
= 389 = 16 = o. = der l. den.
= 406 = 11 = o. = Silberpaar l. Silberpapier.
= 413 = 11 = o. nach tsong l. so.
= 465 = 6 = u. st. gangranirten l. gangränirten.
= 479 = 2 = u. = Leichnam l. Leichnams.
= 508 = 5 = u. = sinnlose l. stimmlose.
= 513 = 6 = o. = den l. die.
= 513 = 7 = o. = Spielkindern l. Spielkinder.
= 525 = 13 = u. = werden l wurden.
= 531 = 12 = u. „zu einander“ fällt weg.
= 588 = 18 = o. st. der l. den.
= 639 = 15 = u. = einen l. eines.
= 650 = 13 = o. = Gerippen l. Gerippe.
= 659 = 3 = u. = Tragödie l. Tragödien.
= 661 = 2 = u. = wissentlich l. unwissentlich.
= 663: in der Ueberschrift st. katholische l. kathartische.
= 673 Z. 18 v. o. st. alle l. Alle.
= 677 = 11 = o. = unzweifelbar l. unanzweifelbar.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Klein, Julius L.,

Geschichte des aussereuropäischen Drama's und der lateinischen Schauspiele nach Christus bis Ende des X. Jahrhunderts

Leipzig 1866

Regensburg, Staatliche Bibliothek -- 999/Hist.lit.1588(3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11093843-0